

ME  
LIU

623  
74 BF  
UNIVERSITÀ  
E  
FERNANDO LIUZZI

# ESTETICA DELLA MUSICA

STUDI E SAGGI



FIRENZE  
SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE " LA VOCE ",  
1924



LET-7A

PROPRIETÀ LETTERARIA

---

---

Ditta Alberto Pacinotti & C. - Officina Tipografica - Pistoia

ALLA MEMORIA DI THEODOR LIPPS  
NELLE UNIVERSITÀ DI MONACO  
MIO MAESTRO



VISIBILITÀ E UDIBILITÀ.



## VISIBILITÀ E UDIBILITÀ.

### I.

Chiunque abbia seguito gli scritti di estetica che si son venuti pubblicando in questi ultimi tempi, deve aver osservato come frequentemente, a proposito delle arti figurative, sia venuta in discorso la teoria detta della « pura visibilità ». Filosofi da un lato, e dall'altro storici e critici dell'arte, ne hanno fatto argomento di discussione: alcuni, specialmente in Germania, riservandole le migliori accoglienze, istituendola a guida dell'esame storico dell'arte e tentando anche di estendere i principi che la informano al campo della critica poetica, altri invece — e fra questi in Italia Benedetto Croce — rivolgendole obiezioni non infondate o assumendo ne' suoi confronti un atteggiamento di prudente riserva.

Sta di fatto che raggiunto o no l'accordo, da parte dell'estetica teorica, sul valore filosofico di codesta dottrina, i criteri attinenti alla pura visibilità godono di un favore sempre più largo presso coloro che scrivono d'arte con intendimenti di cri-

tica pratica, i quali vi riconoscono un necessario strumento di indagine e di valutazione nell'esperienza che quotidianamente hanno a rivolgere ad opere d'arte figurativa. Codesti criteri si assommano, come è noto, nella tendenza a considerare essenziali in un'opera d'arte gli elementi visivi: linea, forma, colore ecc., indipendentemente o quasi dal « contenuto » psicologico, anzi in opposizione a tutto ciò che apparisca frutto di intendimenti sentimentali o comunque non propriamente e puramente estetici: — tendenza rivolta pertanto ad affinare il senso della visione, a individuarne a classificarne a valutarne i fenomeni, ad interpretare insomma da un punto di vista squisitamente critico, così in sè come nella loro posizione storica, i valori formali dell'arte. E, almeno sotto questo aspetto di indirizzo metodologico, è perfettamente spiegabile come la « pura visibilità » sia per i principi d'ordine generale che ha portato in campo, sia per le acute osservazioni cui ha dato e può dar luogo, valga ad attirare a sè le più fervide simpatie.

Ora, dato il principio della intrinseca unità delle arti e riconosciuto in conseguenza il diritto di esistere non a singole estetiche diverse e divergenti l'una dall'altra ma ad una Estetica avente per oggetto l'arte come funzione generale dello spirito, ciò che può valere come teoria e tornar utile quale strumento critico per una serie o per una classe di



fenomeni artistici (pittura, ad esempio, o arti figurative in genere) deve trovar riscontro in criterî analoghi riferibili ad altri fatti che rientrino nella medesima attività spirituale: ai fatti musicali dunque — dato che di questi particolarmente vogliamo occuparci — tenuto conto del loro modo di costituirsi in forma e di interessare i sensi e la mente nostra. All'idea di esaminare queste possibilità di riscontro ci sospinge in modo speciale l'esistenza, certo non ignota, di uno scritto nel quale i valori formali della musica, che si potrebbero chiamare per analogia valori *di udibilità*, furono posti in evidenza e strenuamente sostenuti a fondamento dell'arte vent'anni prima che alla teoria della visibilità, per la pittura e la scultura, si pensasse da altri. Alludiamo al *Bello musicale* di Edoardo Hanslick, breve libro che ebbe a' suoi tempi, in grazia fors'anche dell'arguzia e vivacità polemica con cui fu scritto, lettori moltissimi e fortuna di ripetute edizioni e di traduzioni; ma che rimase tuttavia, nel campo che per primo seppe dischiudere, un tentativo isolato: non proseguito dall'autore stesso, il quale forse paventò le conseguenze a cui poteva condurlo uno sviluppo logico della sua tesi, essenzialmente antiromantica, di fronte al prorompere delle romantiche energie geniali di Riccardo Wagner: e nemmeno integrato nè aggiornato poi da altri, in relazione ai progressi che l'indagine estetica veniva via via realizzando

rivolgendosi, quanto all' esperienza pratica, ad altre manifestazioni dell' arte (1).

Oggi, crediamo, l' intento di definire rispetto all' arte musicale, i valori uditivi (che lo scrittore boemo considerò « in blocco » come *forma* nel senso generico della parola) e di dare nel tempo stesso al concetto della udibilità una estensione che oltrepassando i limiti del mero fenomeno sensibile attinga significato spirituale, potrehb' essere utilmente ripreso, e per una via forse conforme a quella che si troverà accennata nelle pagine seguenti. Per parte nostra, non ci proponiamo il fine di ricostruire una compiuta teoria, ma l' assunto più modesto di richiamare in luce e sottoporre nel tempo stesso a revisione critica alcune fra le idee fondamentali espresse dallo Hanslick.

Qualche raffronto e qualche punto di vista di carattere generale, da cui possa venire orientato praticamente, e con coscienza della via da percorrere, il giudizio critico rivolto ad opere d' arte in con-

---

(1) E. HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1<sup>a</sup> ediz. 1854 (Lipsia) giunto fin dal 1885 alla 7<sup>a</sup> ediz. Una traduzione italiana fu condotta sulla 6<sup>a</sup> ediz. tedesca da Luigi Torchi (Milano, Ricordi); essa difetta peraltro, in parecchi punti, della precisione desiderabile, tanto che occorre, per così dire, *saperla leggere*: altrimenti, per l' ambiguità di certe espressioni, si corre rischio di fraintendere gravemente il testo.

creto, emergerà spontaneamente dallo svolgersi di questo studio, e potrà costituire quasi una pietra di paragone con cui saggiare, sul solido terreno dell'esperienza, la validità delle cose dette.

## II.

Gioverà per chiarezza richiamare ne' sommi capi la teoria formulata da Corrado Fiedler e rivelata in Italia, per primo, da Benedetto Croce <sup>(1)</sup>. Il Fiedler, studioso d' arte, concepì come è noto attraverso le conversazioni tenute col pittore Hans von Marées e con lo scultore Adolfo Hildebrandt, e poi elaborò da solo in una serie di saggi teorici che va dal 1876 al 1887, anno della sua morte <sup>(2)</sup>, una

---

<sup>(1)</sup> *Estetica* 1<sup>a</sup> ediz. (1902) pagg. 440-43. Vedasi poi *La teoria dell' arte come pura visibilità* (1911); *Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative*; *La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, ecc.; in *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, Laterza, 1920. Il presente cenno della teoria fiedleriana è condotto appunto sull' interpretazione che ne dà il Croce, nell' *Estetica* e nel primo dei *Saggi* citati.

<sup>(2)</sup> Il più importante di essi, secondo il Croce, è quello *Sull' origine dell' attività artistica* (1887). Sono quasi tutti raccolti sotto il titolo di *Studi sull' arte* da Hans Marbach (Leipzig, Hirtel, 1896). Di alcuni scritti che mancano a questa raccolta dà pure notizia il Croce; v. *La teoria dell' arte come visibilità* cit.

dottrina ch'egli, senza negare la possibilità di estenderla alle altre arti, restrinse volontariamente alle arti figurative o visive: indagando l'attività delle quali egli si propose di escludere i procedimenti psicologici e descrittivi, necessariamente empirici, per attenersi invece ad una ricerca di carattere prettamente gnoseologico.

Che cosa è l'arte, secondo il Fiedler? È una funzione eminentemente *attivistica*, paragonabile alla funzione del linguaggio. Per mezzo dell'attività intellettuale, cioè con la forza dei concetti e delle parole nelle quali i concetti si esprimono, l'uomo domina il tumulto sensibile e cangia l'indeterminato nel determinato, l'infinito nel finito. Ma appunto perchè l'attività intellettuale trasforma, apprendendolo, il mondo dei sensi, l'uomo non può col mezzo di essa conoscere *in sè stesso* cotesto mondo, il quale appare « come una sterminata ricchezza sfuggente ai concetti e alle parole ». Dominarlo con le sensazioni, e creder di giungere per mezzo loro a conoscenza, è illusione: « le sensazioni che sembrano così ricche, sono in realtà povere, confuse, fuggevoli; chi crede di aver afferrato con esse la realtà, riaprendo la mano se la trova vuota ».

« Per impossessarsi del mondo sensibile e fornire ciò che la conoscenza concettuale non fornisce, è necessario operare, come opera questa, *pro-*

*dullivamente*, e far sorgere accanto ai concetti e alle parole le rappresentazioni ed espressioni del sensibile, abbandonando l'indeterminato pel determinato, l'infinito pel finito » (1). L'arte, dunque, comincia proprio là dove finisce la percezione; e l'attività artistica si può rappresentare come *continuazione di quella concentrazione della coscienza ch'è il primo passo necessario per mettersi sulla via che porta alla chiarezza, la quale può raggiungersi soltanto col limitarsi*. Ciò che contraddistingue l'artista è che una speciale dote dalla sua natura lo pone in grado di passare *immediatamente* dalla percezione alla espressione intuitiva: la sua relazione con la natura non è percettiva ma espressiva (2). Ed appunto perchè l'attività artistica è spirituale — soggiunge il Fiedler — deve consistere in forme del tutto determinate, afferrabili, sensibilmente dimostrabili. Queste forme si producono, in pittura, scultura e architettura, in quanto si astraggano dai dati naturali quei valori che il Fiedler chiama di *pura visibilità*, facendone oggetto di contemplazione e

---

(1) Croce, saggio cit.

(2) Si confronti con ciò che il Tilgher, ne' suoi *Lineamenti di Estetica* (*Nuova Cultura*, I, febbraio-marzo 1913) chiama « coscienza e immediatezza ». « Il processo spirituale e il processo corporale » — afferma a sua volta il Croce — contemplazione e produzione insomma, non sono già due atti diversi, ma un unico processo che dalla sensazione giunge all'espressione.

di produzione: il che equivale al *vedere produttivamente*, al possedere realmente e quindi esprimere ciò che la natura, nell'infinita varietà e fuggevolezza delle sensazioni, sembra insieme offrire e sottrarre.

Questi valori di pura visibilità, pertanto, non sono valori nè di *sentimento* nè di *significato*, nel senso psicologico di emozione i primi e nel senso concettuale i secondi: sono valori *artistici*, ossia di una specie tutta propria. Non sono nemmeno, necessariamente, valori di bellezza <sup>(1)</sup> e tanto meno di imitazione. Sono *la chiarezza del vedere autonomo*; chiarezza del vedere che è, sì, conoscenza, ma *artistica* e non scientifica, anzi indipendente da questa e destinata a integrarla in quelle regioni alle quali le forme del pensiero logico non possono giungere. Così lo spirito nella sua totalità esce dallo stato di percezione passiva e signoreggia intellettivamente col pensiero, intuitivamente con l'arte i dati della natura.

---

(1) Il Fiedler infatti distingue il concetto del bello da quello dell'arte, considerando che il bello « entra anche in altre forme dell'attività umana e non entra sempre di necessità nelle opere d'arte ». Quindi la sua dottrina non costituisce per lui un' *Estetica* propriamente detta ma soltanto una *teoria dell'arte*. Non dissimilmente pensava e professava ne' suoi corsi all'Università di Monaco (da noi seguiti nel 1905-06) Teodoro Lipps. (Cfr. LIPPS: *Grundlegung des Aesthetik*, I, 3<sup>a</sup> ediz., Leipzig, Voss, 1923).

Ma se il principio dell' arte figurativa non è nè la bellezza nè il concetto nè l' imitazione e neppure il sentimento bensì la visibilità, e se l' organo di lei è l' occhio, l' occhio dell' artista concentrato nel vedere e vedente in modo produttivo, è chiaro che quest' occhio — in quanto è quello che « pone in risalto l' essenzialità ossia l' organicità tipica e ideale dell' oggetto » e ne produce la conoscenza — non va considerato nei suoi limiti ordinari di organo del senso, ma deve identificarsi con lo spirito. Poichè dal fisico allo spirituale non v' è passaggio, e nè l' occhio nè l' orecchio nè altri elementi fisici possono giungere a produttività e farsi anzi centri essi medesimi di conoscenza e di creazione. Si tratta pertanto di un modo di dire, simbolico e metaforico, inteso a designare lo spirito rivolto, mediante l' organo specifico, ai valori visivi; e se così è, come non par dubbio, ne verrebbero almeno in parte smorzate due delle obbiezioni che alla teoria fiedleriana rivolge il Croce: l' una di angustia sensitica e fisiologica; l' altra dell' aver diviso le arti ed essersi di proposito rinserrata nel campo delle arti figurative. Giacchè, ricondotta e riconosciuta esclusivamente allo spirito di facoltà di conoscere (intuire) e quindi di creare (esprimere), è evidente che tale facoltà è *una* qualunque sia il mezzo di cui si vale per estrinsecarsi. D' altra parte bisogna pur ammettere che se l' attività estetica, cioè l' arte in

generale, è una, lo spirito pratico assume tuttavia forme diverse; le quali saranno sì nella loro più concreta e determinata essenza *le singole opere d' arte*, ma possono pur legittimamente raggrupparsi, prima che per ogni altro carattere formale, giusta quello che è loro assegnato dal modo elementare e specifico di rappresentarsi; il qual modo realmente, se anche soltanto praticamente, le definisce, costituendole in poesia in pittura in musica e via dicendo (1). Se dunque il principio della visibilità può essere accettato in quanto si riferisce ad una classe di esperienze artistiche, basterà scambiare semplicemente il simbolo, sostituendo per esempio all' occhio l' orecchio — inteso esso pure, anzichè come organo fisico, come specificazione dell' attività este-

---

(1) Il Croce insiste troppo, a nostro parere, nel negare ogni fondamento spirituale al riconoscimento delle diverse arti e nel relegare la distinzione fra musica, poesia, pittura e architettura nel recinto delle astrazioni empiriche o del mero nominalismo. Non crediamo si possa tacciare di assoluta arbitrarietà il fatto di considerare, anche da un punto di vista estetico, il *modo di manifestarsi* di un' arte indipendentemente dalle altre; altrimenti sarebbe pur da condannare come arbitraria empirica ed astratta qualunque esposizione storica particolare della poesia della musica delle arti figurative ecc. per accordare legittimità solo a una storia generale dell' attività artistica in tutte le sue manifestazioni: il che porterebbe a confusione inevitabile e ad assurde interferenze.



tica — perchè possano trarsi rispetto alla musica illazioni analoghe a quelle che il Fiedler ha formulato per le arti visive ; e con ciò implicitamente verrebbe ad affermarsi la fondamentale unità dello spirito e il concetto unico dell' arte.

### III.

Nello scritto *Del Bello Musicale* lo Hanslick non imposta su basi filosofiche il problema della conoscenza, nè si cura di distinguere, come più tardi doveva fare il Fiedler, il carattere generale dell' attività artistica da quello dell' attività concettuale, ricomponendo poi con l' una e con l' altra insieme la funzione totale dello spirito, in quanto miri a possedere i dati della natura. Egli muove, più semplicemente, dal presupposto concreto di un' attività musicale dello spirito avente forma specifica e caratteri suoi propri. E mentre il Fiedler sulla questione dell' unità fondamentale dell' arte si esprime con precauzione, senza negarla espressamente ma ricorrendo alla separazione dell' Estetica per lo studio del bello in generale, da una Teoria delle Arti riferibile a queste come pratica realtà, lo Hanslick si pronuncia esplicitamente contro « la servile dipendenza delle estetiche speciali dal principio metafisico supremo d' un' estetica generale », e rimprovera,

ad esempio, a Roberto Schumann di aver affermato che « l'estetica di un' arte è quella dell'altra, non essendone diverso se non il materiale ». Comunque, prescindendo dal problema gnoseologico generale, la posizione assunta dallo Hanslick risponde praticamente a quella del Fiedler, e lo conduce ben presto a punti notevoli di contatto.

Anzitutto egli parte in guerra contro l' assunto che la musica debba *contenere* ed *esprimere* sentimenti: che debba cioè esser materiata e rispettivamente riempirci di pietà, d'amore, di gioia, di tristezza e simili. Perchè ciò? egli dice. Nè l' arte musicale nè alcun'altra compie in realtà una funzione di questo genere. L' arte deve innanzi tutto esprimere il bello, e questo non ha di regola alcuno scopo, giacchè esso è *pura forma*: la facoltà poi con la quale noi riceviamo l'impressione del bello non è il sentimento ma l'immaginazione, cioè lo stato attivo della contemplazione pura. « Dall'immaginazione dell'artista emana l'opera musicale per l'immaginazione dell'uditore. Propriamente l'immaginazione di questi di fronte al bello non è soltanto una contemplazione, ma una contemplazione con intelligenza, vale a dire immagine presentata allo spirito e quindi giudizio — quest'ultimo naturalmente prodotto con tale rapidità che noi restiamo inscienti delle sue fasi, e abbiamo l'illusione che succeda immediatamente ciò che in realtà dipende

da processi spirituali cooperanti in molte maniere. La parola *contemplazione* passata da lungo tempo dalle visioni materiali ai fenomeni spirituali, corrisponde perfettamente all'atto dell'audizione attenta, la quale non consiste che in una considerazione successiva delle forme sonore. L'immaginazione qui non è un campo chiuso: come essa trasse la propria scintilla di vita dalle sensazioni, così rimanda rapidamente i suoi raggi all'attività dell'intelligenza e del sentimento; ma questi tuttavia, per la vera conoscenza del bello, non sono che campi limitrofi ». Nella contemplazione pura l'uditore gusta anzitutto (cioè *conosce*) il lavoro musicale *come musicale*. Ogni interesse materiale dev' essergli lontano: e tale è appunto la tendenza a provocare in sè stesso emozioni. L'azione del bello sull'intelligenza esclusivamente, ove avesse luogo, sarebbe di competenza della logica, non dell'estetica; così l'azione sul solo sentimento riguarderebbe la psicologia.

È facile riconoscere sui punti finora considerati le analogie del pensiero dello Hanslick con quello del Fiedler. Ciò che dà vita all'opera d'arte è l'immaginazione: l'immaginazione proiettata sulle sensazioni, cioè sul mondo sensibile, e da questo eccitata all'espressione. Come nel campo visivo l'occhio dell'artista raccoglie i dati della pura visibilità, ma non a scopo imitativo, bensì come limi-

tazione, scelta e quindi chiarezza che conduce alla produttività e autonomia del vedere, così nell'ambito musicale l'artista raccoglie dalla vita sensibile gli elementi che stimolano la sua fantasia, e per mezzo dell'immaginazione uditiva li plasma in forme sonore. È anche questa una maniera di astrazione, parallela a quella degli elementi della visibilità per le arti figurative e dei concetti e delle parole per l'attività intellettuale. Sicchè anche la creazione musicale è pura operazione dello spirito, ed è linguaggio specifico, conoscenza autonoma come espressione e come ricezione, indipendente dall'empirismo psicologico, da contingenze sentimentali e dal concettualismo logico. Autonomia, disinteresse, esclusione di relazioni e di scopi pratici, e soprattutto astrazione e connessione di elementi specifici della visibilità e dell'udibilità in base alle impressioni del mondo sensibile per costituirne forme espressive, tali sono finora i rapporti comuni fra le due concezioni estetiche. Ai quali rapporti è da aggiungere, naturalmente, anche questo: che come il Fiedler desidera alla visibilità forme « del tutto determinate, afferribili, sensibilmente dimostrabili », così lo Hanslick vuole alla musica « idee belle e determinate » rappresentanti ciascuna un fenomeno musicale concreto, una positiva immagine sonora .

Se non che il concetto di forma è nello Han-

slick alquanto diverso da quello che ci appare nel Fiedler. Ed è, diciamolo subito, più ricco e significativo.

Egli sembrò dapprima unirsi ai sostenitori dell'estetica formalistica (lo Herbart e i suoi seguaci: Vischer, Zimmermann ecc.) e fu ricevuto da questi ultimi a braccia aperte, come un valido e gradito compagno. Ma in sostanza l'atteggiamento di lui è diverso: egli non pone — a differenza di quelli — alcun dualismo tra contenuto e forma; non distingue tra il dato extraestetico e variabile — psicologico o morale o normativo — posto come *contenuto* di un'opera d'arte, e la bellezza immanente e oggettiva, insita nei meri rapporti formali. Egli non concepisce affatto la forma come una veste sovrapposta *per bellezza* ad un *quid* avente in sè un altro scopo, ad es. pedagogico o comunque pratico ma scevro per sè stesso di qualsiasi attributo estetico. Per lo Hanslick la bellezza di un lavoro musicale è sì specifica della musica, vale a dire posta come immanente nei rapporti fra i suoni, ma questi rapporti non esistono e non debbono esistere se non come puro prodotto di una libera creazione spirituale. È tale creazione che plasma le idee musicali, e queste sono *inseparabili dalla loro forma*.

« Le forme che si costituiscono di suoni — egli dice — non sono vuote, ma perfettamente piene: non potrebbero assomigliarsi a semplici linee deli-

mitanti uno spazio, ma sono lo spirito che prende corpo e cava da sè stesso la sua corporificazione ». « Udiamo un tema qualunque, per esempio, della sinfonia in *Si bemolle* di Beethoven. Che cos'è il suo contenuto? Quale la sua forma? Dove comincia questa, dove finisce quello?... Che cosa si vorrà chiamare contenuto? I suoni stessi? Bene: ma essi hanno già ricevuto una forma. E che cosa si chiamerà forma? Ancora i suoni? Ma essi son già una forma riempita ».

Ora come l'arte possa offrirci forme belle di per sè stesse — senza il *contenuto* di un determinato sentimento — egli lo dimostra chiamando a confronto un ramo della scultura ornamentale: l'*arabesco*. « Noi vediamo linee quasi vibranti che qui s'inechinano lievemente, là si elevano ardite, si trovano, si lasciano, apparentemente infinite, tuttavia sempre ben coordinate, via via in contrasto e in riscontro, collezione di piccole individualità e insieme un tutto. Immaginiamoci ora un arabesco, non inerte e quiescente, ma che nasca innanzi ai nostri occhi in una specie d'autogenesi continua. Le linee forti e le sottili s'inseguono, da una lieve curva slanciansi ad altezze superbe, poi ricadono, si estendono, si ricongiungono, ed in vaga alternativa di riposo e di attività apportano all'occhio sempre nuove sorprese. Rappresentiamoci inoltre questo arabesco come emanazione attiva di uno

spirito artistico, che versi incessantemente tutta la copia della sua immaginazione nelle vene di codesto movimento: — l'impressione non sarà in certo modo vicina a quella della musica? »

Ma l'immagine dell'arabesco non tarda ad apparire allo stesso Hanslick povera di significato, dopo ch'egli ha riconosciuto nel motivo musicale lo spirito creatore che prende corpo da sè stesso. (1) « Per conseguenza — soggiunge — meglio che un arabesco la musica è un quadro, ma un quadro il cui soggetto noi non possiamo esprimere a parole. La musica presenta senso e connessione, ma *musicali*; essa è un linguaggio che noi parliamo e comprendiamo, ma che ci è impossibile di tradurre ». « C'è qualche cosa di profondo nel fatto che anche in relazione ad opere musicali si parli di *pensieri*, e — come nel linguaggio ordinario — si possano ben distinguere i veri pensieri dai semplici eser-

---

(1) Il COMBARIEU, nell'espone in un suo noto volume la dottrina estetica dello Hanslick, si è arrestato a questo paragone con l'*arabesco* e lo ha preso a centro della sua confutazione. Ma, poichè esso non rappresenta in realtà se non un'immagine per sè stessa innocua e non definitiva, anzi un punto di passaggio che lo stesso Hanslick si affretta a superare esplicitamente, l'appuntarvi contro tutta una negazione polemica non può essere che frutto o di imperfetta lettura o di preconcetta parzialità. (V. J. COMBARIEU; *La Musique, ses Lois, son Evolution*, Flammarion, 1910, pp. 37-42.

cizi retorici »... « Ogni orecchio musicale percepisce, per pura intuizione, l'organico, il razionale di un gruppo di suoni, pur senza un'idea *logica* che ne dia regola ».

Risultano dunque, dalle parole riportate fin qui, due punti fondamentali e importanti: 1°) il carattere *attivistico* della creazione musicale, affermato, come vedemmo, anche dal Fiedler in rapporto alla creazione figurativa; 2°) la costituzione della musica in linguaggio *per idee musicali*, vale a dire in linguaggio avente una sua particolare razionalità intuitiva, indipendente e non traducibile (autonomia della visione produttiva, pel Fiedler). Ciò che nello Hanslick rimane più vigorosamente concepito — e potremmo anche dire più *modernamente* concepito, poichè si identifica esattamente col pensiero del Croce — è la « unicità » del contenuto e della forma, il processo unico e immediato della immaginazione (intuizione) ed espressione; l'assenza cioè del parallelismo psicofisico posto dal Fiedler, per cui la visione trae con sè la realizzazione. Ed anche perfettamente aderente al pensiero crociano è la negazione del parallelismo gnoseologico secondo cui, nella dottrina fiedleriana, il linguaggio è pensato come un analogo, nella sfera logica, alla « produzione espressiva » nella sfera artistica — giacchè per lo Hanslick la musica è *già e compiutamente*, di per sé stessa, *un linguaggio*.



IV.

Se il riconoscere alla musica una costituzione linguistica completa, indipendente e autonoma è tale da soddisfarci rispetto al carattere formale complessivo delle sue manifestazioni, non altrettanto ci soddisfa il campo d'azione nel quale troviamo confinato codesto linguaggio. Poichè tutto il carattere attivistico della creazione musicale viene dallo Hanslick riposto nell'immaginazione, la quale sola crea e connette le *idee* o immagini musicali; ed egualmente limitata alla immaginazione (« stato attivo della contemplazione pura ») è la zona entro la quale l'uditore riceve ricompone e gusta codeste idee.

Ma l'immaginazione è immaginazione di che? Di *temi* — risponde lo Hanslick — o comunque di fenomeni musicali concreti: melodie, ritmi, armonie.

— Sta bene: ma che cosa esprimono tali fenomeni?

— Non esprimono che sè stessi, poichè sono tutt'uno col loro contenuto. Con l'intelligenza e col sentimento non possono avere se non rapporti indiretti, poichè questi rispetto alla conoscenza artistica sono solamente « campi limitrofi ». All'intelligenza le idee musicali non sono riferibili, perchè non sono forme logiche; al sentimento neppure, perchè la musica non può esprimere sentimenti in-

definiti — dato che i concetti di *indefinito* e di *esprimere* si escludono a vicenda — e nemmeno può esprimere sentimenti determinati, inquantochè rendendosi definito, ogni sentimento assume un contenuto storico che lo riconduce alle forme logiche e quindi all'intelligenza. Col sentimento pertanto la musica non mantiene altri legami se non quelli che si riconnettono alla sua peculiare facoltà dinamica: questa può rendere non la qualità bensì il *tono* del sentimento — non la « mormorante tenerezza » o il « coraggio impetuoso », ma il *mormorante* e l'*impetuoso* — con una funzione analoga a quella che gli aggettivi assumono nel linguaggio ordinario.

Posti dunque da parte intelligenza e sentimento, lo Hanslick ci costringe con ogni maggiore insistenza nel campo dell'immaginazione. Ma allora, chiediamo, che cosa è che conferisce ai fenomeni musicali quella qualità, quel carattere che, ove si tratti di arte vera e alta, si tramuta in senso di vita, e scorre per entro a tutta quanta l'opera d'arte, e ne determina oltre che l'impulso, la statura, le proporzioni, la tipica individualità ed organicità? Come semplice successione di immagini, il carattere e l'unità che in una creazione musicale scaturiscono e si mantengono anche attraverso i più arditi contrasti, non si spiegano. E neppure si spiega, dato il senso che lo Hanslick attribuisce alla « contemplazione » (con-

siderazione attenta e successiva delle forme sonore) quel modo tutt' affatto speciale di adesione al fenomeno artistico *nella sua totalità*, quella visione, attraverso le immagini, dello spirito creatore in un suo particolare modo di essere, che costituiscono a nostro avviso il pregio più alto dell' ascoltare spiritualmente. Se limitiamo, con lo Hanslick, la contemplazione ad un semplice stato dell' attenzione intelligente, ad un assaporamento più o meno raffinato delle forme sonore, o — peggio — a un succedersi di giudizi di cui non ci rendiamo coscienti per la rapidità con cui avvengono, ci troviamo di fronte o all' inaspettata e inopportuna interferenza di un atto logico — è quindi non estetico — o a quella « considerazione successiva » che ha l' insopportabile difetto di prospettare una *disgiunzione* delle immagini anzichè comporle in sintesi e in unità: disgiunzione che avrebbe poi ogni probabilità di prodursi realmente quando il lavoro dell' immaginazione non si trovasse indirizzato e per così dire arginato dalla vigile concretezza di uno stato d' animo. Indubbiamente così nel germogliare e nel formarsi di un' opera d' arte, come nel fatto che altri *la contempli*, si manifesta un senso di *verità intima*, una potenza di vita, un carattere di organicità, che esorbitano dai limiti della semplice immaginazione, che non si esauriscono nel concetto del contenuto-forma e tanto meno nelle derivazioni di questo concetto.

quali potrebbero essere gli aspetti tecnici, la semplicità o la complessità, l'estensione o la concisione. In rapporto a che si avrebbero a considerare questi elementi? Come verificarli e controllarli, se non riferendoli alla sola misura spiritualmente valida: la misura del sentimento che essi riflettono?

Riandiamo ancora, per meglio determinare il pensiero dello Hanslick, i concetti ch'egli ha posto a base della sua trattazione.

L'uno è di ordine generale: che il contenuto di un lavoro musicale non può mai essere considerato fuori della musica stessa: non nella gioia, nella tristezza, nella grazia — o nella bontà, nella generosità, nell'amore, nella passione: non può essere *obbiettivato* psicologicamente o eticamente, ma resta tutt'uno con l'invenzione stessa. E questo principio, in quanto tende a liberare l'arte da ogni scoria estrinseca, da ogni pretesto psicologico e pratico, e in quanto, mondandone l'essenza, ne afferma il carattere e l'autonomia di atto spirituale creativo-espressivo, lo accettiamo con tutta cordialità.

L'altro principio riguarda l'idea musicale *in sè*, che lo Hanslick vuole concreta, chiara, afferrabile, precisa — « forma palpabile e materiata » come avrebbe detto il Carducci (1). Ed anche questo de-

---

(1) Cfr. Prefazione ai Poeti erotici del sec. XVIII, Firenze, Barbèra.

siderio, anzi questa sana volontà del finito, del plastico, del sensibile, sia salutata con gioia. Ma costesti concetti, se possono rendersi utili a istituire un orientamento del gusto, non si spingono nel cuore del problema. Disinteresse e concretezza sono sì elementi necessari in atto, ma propri anche ad altre manifestazioni della vita spirituale e quindi insufficienti a caratterizzare il fatto estetico; da soli, sia pure sotto la guida dell'immaginazione, essi non ci rivelano la ragione intima per cui si produce ed è resa viva e individuale un'opera d'arte.

È ovvio, infine, che la definizione stessa di fatto spirituale da lui riconosciuta alla musica, fa escludere allo Hanslick che la virtù del linguaggio artistico risieda nel piacere fisiologico dell'orecchio. Un piacere acustico sorge per noi così dal canto dell'usignolo come dal mormorio di una fontana o dai mille suoni indistinti che la natura produce in una dolce notte d'estate: eppure nulla di tutto ciò è *conoscenza espressa musicalmente*; potrà essere sorgente di suggestioni vaghe, ma resta ben lungi dall'assumere il carattere d'arte. Piacere dell'orecchio può esserci offerto anche dal suono puro — per esempio da una sola nota nei registri dolci dell'organo: ma anche questo non è ancora musica. Per contro, urti di timbri eterogenei, aspre dissonanze, percussioni violente che in sè, fisicamente, non hanno nulla di gradevole, possono entrare in piena

legittimità tra i fattori musicali ed assumere il loro posto nell' arte. D' altronde — osserva con giusta sprezzatura lo stesso Hanslick — un Beethoven non scrive per il *labirinto* o per la *tromba di Eustachio*. Pertanto anche il criterio fisiologicamente edonistico — lo riconosciamo in pieno accordo — non dà legge al fatto dell' arte.

Codesti « valori uditivi » dunque, che lo Hanslick ha così strenuamente affermati come retaggio della pura immaginazione, dovremo proprio rassegnarci a vederli giocare innanzi ai nostri sensi con la fredda varietà — è un' immagine dello scrittore medesimo — di una successione caleidoscopica? Ci assoggetteremo a quella che pure è, per questa parte, la migliore tra le formule hanslickiane: « la musica è una libera creazione dello spirito », sapendo che lo spirito stesso viene privato della miglior vena fecondatrice, che è, in una parola, il sentimento? O non vorremo ricondurre quei valori nella loro genialmente riconosciuta integrità — forma e contenuto insieme — ad essere espressione non solo della libertà fantastica, ma di questa libertà in relazione ad un *quid* più intimo e concreto rispetto all' animo nostro?

V.

Curiosa cosa è, che anche ai teorici della « pura visibilità » scesi in campo vent'anni dopo, anche al Fiedler che aveva in confronto dello Hanslick una preparazione filosofica notevolmente superiore, al von Marées allo Hildebrandt che erano artisti, questo lato sostanziale del problema è rimasto inafferrabile. Lo rileva giustamente il Croce nel citato saggio su *La teoria della pura visibilità* (1911) allorchè, riprendendo in esame la dottrina di cui aveva dato, nove anni avanti, appena un fuggevole cenno, imputa ai fondatori di essa e ai loro seguaci — il Riehl, il Konnerth, il Wölffliu <sup>(1)</sup> — di non essere in grado di giustificare *il carattere organico e architettonico* che essi ammettono come proprio dell'immagine artistica. Se l'immaginare artistico ha — ed ha senza dubbio — *unità e nesso* (« che non è l'unità e il nesso del fatto accaduto o dell'esistenza materiale » soggiunge il Croce), se l'opera d'arte *si determina secondo proporzioni* (« che non sono le

---

(1) ALOIS RIEHL, *Osservazioni sul problema della forma nell'arte poetica*, in *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 1897 e 1898. HERMANN KONNERTH, *La dottrina dell'arte di Corrado Fiedler*, Monaco e Lipsia, Piper, 1909. ADOLFO HILDEBRANDT, *Il problema della forma nelle arti figurative*. Strasburgo, Heitz, 1898. ENRICO WÖLFFLIN, *L'arte classica*, Monaco, Bruckmann, 1<sup>a</sup> ediz. 1898.

proporzioni delle cose reali »), che cosa è che opera codeste singolari trasformazioni, creando all'opera d'arte una individualità sua propria? Con la semplice « necessità *di vedere* » non si dà conto di ciò che costituisce unità, nesso e proporzioni autonome; nè se ne può dar conto effettivamente se non facendo capo a quello che è il lievito vero dell'arte, cioè al sentimento. La legge della formazione artistica resta pertanto ignota anche al Fiedler e a suoi compagni. « Se dalla visibilità essi non sono saliti alla forma spirituale dell'*intuizione*, molto meno hanno potuto porre in relazione l'intuizione con la forma pratica dello spirito e col sentimento, e scorgere che l'intuizione è intuizione del sentimento, e che l'unità e le proporzioni e l'organismo dell'opera d'arte sono diversi da quelli delle cose e dei fatti, perchè il mondo fantastico, nel quale intuitivamente si rifrange il sentimento, è diverso dal reale »... « Per reagire (e la reazione era giusta) contro la dottrina dell'arte come affare di sentimento, essi finirono col recidere addirittura i legami dell'arte col sentimento, proseguendo nel loro metodo fallace, ch'era di isolare l'arte da tutte le altre forme dello spirito, e minacciando in tal modo di farla morire, per la smania stessa di farle vivere una vita astrattamente pura » (1).

---

(1) Cfr. *Nuovi Saggi di Estetica*, pagg. 250-51.



Un rimprovero non dissimile, come abbiamo visto, bisogna pur rivolgere in definitiva allo Hanslick: il quale, nella prefazione alla sesta ristampa del suo scritto, tenta invano di sottrarvisi. « Avversari appassionati mi hanno attribuito una guerra a fondo contro tutto ciò che è sentimento, mentre ad ogni lettore imparziale ed attento non sarà difficile riconoscere che io mi limito a protestare contro l'immistione abusiva dei sentimenti nella conoscenza »... « Io divido perfettamente l'opinione che in ultima analisi il bello riposerà sempre nell'evidenza immediata del sentimento. Ma sono ancora fermamente persuaso che dal solito ricorso al sentimento non risulterà una sola legge musicale ».

Lasciamo andare la forte contraddizione fra « l'evidenza immediata del sentimento » e il confinarlo in un'« ultima analisi ». Ma che cosa intende lo Hanslick, il quale sviluppa in quattro lunghi capitoli (primo, secondo, quarto e quinto: più della metà del volume) la sua acuta e inflessibile negazione sentimentale — che cosa intende con quelle parole scritte quasi trent'anni più tardi: l'immistione *abusiva* e il *solito ricorso* al sentimento? Egli intende certo — ma non lo specifica — di respingere quello che è lo stato greggio del sentimento, la sua condizione pratica, contingente, meramente emozionale.

Si ripensa allora, ad esempio, a certi aspetti del Romanticismo, allorquando il valore della persona-

lità veniva prospettato in una somma di esperienze disparate e tumultuose, e gli artisti addensavano volentieri nella propria espressione quanto più di elementi attualistici, incidentali, narrativi, era possibile: e l'arte doveva prestarsi a riflesso di quelle esperienze, a sfogo di concitazioni patetiche, a frammento autobiografico, magari a specchio di atteggiamenti filosofici e letterari. Fra altre, le figure di Berlioz e di Liszt si ripresentano immediatamente ai nostri occhi. E in codesto senso lo Hanslick ha indubbiamente ragione: egli nega che spetti alla musica il notare appunti della sensibilità affettiva, dei segni di eccitazione fisica o passionale <sup>(1)</sup>. I più

---

(1) Un'altra negazione dello Hanslick è particolarmente interessante, perchè risponde ad atteggiamenti anche della musica modernissima: « Le idee più nocive e più confuse sono derivate dallo sforzo di far valere la musica come una specie di lingua parlata »... « nei più insignificanti lavori strumentali trovansi spesso interruzioni della corrente melodica per mezzo di cadenze rotte o di frasi a recitativo e simili, le quali, sorprendendo l'uditore, pretenderebbero significare qualche cosa di speciale, mentre in realtà non significano se non mancanza di bellezza. In composizioni moderne le quali interrompono continuamente la linea principale per far luogo a misteriose parentesi o ad accumulati contrasti, si suol presumere che in esse la musica aspira a forzare i suoi stretti limiti e ad elevarsi a favella. A noi questa lode è sempre parsa molto equivoca »... (Cap. III. p. 67 ediz. ital.)

grandi artisti, infatti, ed esteti mirabili come Giovanni Ruskin, non hanno pensato diversamente (1). Ma alla negazione occorrerebbe pur contrapporre un lato positivo e affermatore: e qui come procede lo Hanslick? Egli non riesce, in verità, a trarre dal suo pensiero neppure una sola espressione capace di soddisfare a quell'esigenza, nel miglior senso della parola, sentimentale — cioè con significazione mediata, contemplativa, di sentimento *completamente divenuto arte* — alla quale noi non sappiamo nè vogliamo sottrarci. « Un'idea musicale manifestata completamente — egli dice — è già bello esistente per sè, è scopo a sè stessa, e in

---

(1) Bellissime a questo proposito le parole seguenti di Michelangiolo (che riferisco da un articolo di L. Venturi del quale si riparlerà più innanzi): *La pittura fiamminga soddisferà generalmente un qualunque devoto più che qualsiasi pillura d'Italia. Questa non gli farà mai versare una lagrima; quella di Fiandra invece gli ne farà versare parecchie. E ciò non riguarda la rigoria e la bontà di questa pittura, ma solo la bontà del devoto di cui si tratta. Essa piacerà alle donne, principalmente alle più vecchie e alle più giovani, come pure ai monaci, alle suore, e a qualche uomo nobile ma privo del senso musicale della effettiva armonia* (Cfr. FRANCISCO DE HOLLANDA, *Quatre dialogues sur la peinture*, Paris, 1911). « Effettivamente — soggiunge il Venturi — Michelangiolo, il quale pure tanto profondo sentire imprigionava nelle sue immagini, si vedeva costretto ad opporre il valore artistico, e cioè l'«armonia» di plotiniana memoria, all'espressione sentimentale ».

nessun modo mezzo o materiale soltanto per esprimere sentimenti o pensieri ». « Il comporre è un lavoro dello spirito in materiale atto a riceverlo ». « Ora, poichè le combinazioni dei suoni, nel cui rapporto riposa il bello musicale, non si ottengono disponendoli meccanicamente, ma *per creazione libera dell'immaginazione*, così l'energia spirituale e la proprietà di questa determinata immaginazione s'imprimono nel prodotto come carattere. Creazione di uno spirito che pensa e sente, una composizione musicale per ciò possiede in alto grado *l'attitudine a interessare* il pensiero e il sentimento »... « Ogni arte ha per iscopo di tradurre in fenomeno esteriore una idea vivificata dalla immaginazione dell'artista: questo ideale, nella musica, risiede *immediatamente* nei suoni, non è intellettuale e, come tale, da tradursi in suoni. Non il disegno di dipingere musicalmente una passione determinata, ma l'invenzione di una determinata melodia, è il punto dal quale ha principio il lavoro creatore dell'artista ».

Ognuno vede che per estrarre da queste parole — che pur sintetizzano fedelmente il pensiero dell'autore — il concetto di un intervento attivo o comunque fattivo del sentimento nel sorgere e nel formarsi di un'opera d'arte, bisogna proprio andarlo a cercare nell'« ultima analisi » e armati della migliore volontà possibile: per poi riuscire a che

cosa? A trovare, al solito, tutto il senso *attivistico*, tutta l'energia creatrice, concentrati nell'immaginazione e da questa esauriti — mentre pensiero e sentimento — i « campi limitrofi » — restano relegati in margine di quell'attività, quasi spettatori tranquilli, in una loro pacifica qualità di attributi permanenti dello spirito « che pensa e sente ».

Sicchè l'opera d'arte, nel crearsi o nel comunicarsi, non li chiama necessariamente in causa, codesti « campi limitrofi », non fa nè dell'uno nè dell'altro carne della propria carne, ma possiede soltanto « l'attitudine a interessarli »... È chiaro che, oltretutto, anche l'ordine simmetrico, cioè quella specie di perfetto equilibrio in cui verrebbero a trovarsi l'uno di fronte all'altro, ai loro posti laterali, pensiero e sentimento, mentre l'immaginazione nel mezzo corre o vola per tutto suo conto, non è tale da sollevare lo Hanslick dall'accusa di compressione al sentimento stesso. Il vero è che così a lui, come più tardi ai ricreatori del gruppo fiedleriano, il punto centrale del problema, cioè l'identificazione del terreno da cui un'opera d'arte trae le radici prime, ciò che la costituisce in unità, e le fa assumere organica individualità — e in quanto organismo, una vitalità tutta propria — è rimasto ignoto: e precisamente per aver voluto disgiungere l'immaginazione dal sentimento. Dell'immaginazione egli ha fatto in tal modo un laboratorio a sè, iso-

lato e freddo, in cui gli elementi fantastici dovrebbero prodursi e connettersi senza che nulla intervenga ad ispirare per entro alle loro vene un caldo pulsante elemento di vita. Quanto al sentimento, egli non ne ha distinto lo stato greggio, pratico, immediato — la semplice emozionalità insomma, che l'arte giustamente vuole lontana da sè — da quella forma superiore, mediata, che attinge disinteresse e universalità, che diviene e dà conoscenza, che — si chiami *contemplazione* col Ruskin o *liricità* col Croce — costituisce l'afflato, la linfa vitale, l'intima e imprescindibile spiritualità dell'opera d'arte.

## VI.

Dalle osservazioni che abbiamo rivolte a codesti punti fondamentali del pensiero dello Hanslick, e da altre obiezioni di carattere meno generale che vennero indirizzate ai seguaci delle dottrine fiedleriane in rapporto ad applicazioni particolari da essi intraprese — quali sono quella dello Hildebrandt per la scultura, quella analogica del Riehl per la poesia, quella del Wölfflin per lo svolgimento storico della pittura, ecc. — si comprende come l'estetica teorica, considerando questo indirizzo di pensiero sotto specie sistematicamente filosofica, mostri di non poterlo accettare completamente. Il

concetto della visibilità e i criteri da esso dipendenti, asserisce appunto l'estetica filosofica per bocca particolarmente di Benedetto Croce — sia la « visione a distanza » dello Hildebrandt, siano le « categorie dell'intuizione » del Wölfflin, o i « valori tattili » del Berensøn o altri consimili — non sembrano essere le strade migliori per giungere a identificare la *qualità del sentimento* che si è fatta arte. Il Croce medesimo anzi, il quale riguardò in un primo momento allo Hanslick e al Fiedler con manifesta simpatia, ristudiando in seguito con maggiore ampiezza nel trinomio Marées-Fiedler-Hildebrandt la teoria della visibilità, se ne dimostra, come vedemmo, meno convinto; e fatta eccezione per alcune « verità profondamente intese ed energicamente affermate » ch'egli riconosce ormai pienamente acquisite e possedute dalla scienza estetica, finisce col situare nella posizione storica il merito maggiore di quel gruppo di appassionati ricercatori del problema artistico, i quali in pieno materialismo e positivismo, in piena estetica « sociale » e verista, vollero affermare la libera natura dell'arte e riportarne la nozione dal terreno empirico-psicologico al terreno gnoseologico.

D'altro lato invece, il valore effettivo che i criteri della visibilità, indipendentemente dalla capacità di soddisfazione speculativa, assumono nell'esperienza empirica delle opere d'arte, si afferma ogni giorno maggiore. Nessuna tendenza meglio di que-

sta ha giovato ad acuire e raffinare l'educazione del senso « specifico » e a farne una guida efficace del giudizio critico; per la pittura, ad esempio, affidando alla sensibilità della visione l'ufficio di rendersi conto di ogni vibrazione, di ogni anelito, di ogni particolarità dell'espressione, per poi sistematizzare tali elementi e dedurne nozioni senza dubbio illuminate di *forma* e di *stile*. Nè si pensi che i risultati di tale tendenza siano costretti entro i limiti di un gretto formalismo: esistono pagine, sia detto per incidenza, tra quelle di Enrico Wölfflin o del Benrson come, tra i nostri, di Lionello Venturi o del Longhi, che dimostrano agevolmente il contrario. Per quanto riguarda l'applicazione pratica dunque, nel campo soprattutto delle arti figurative, il seme gettato dal Fiedler sulle orme di Edoardo Hanslick ha rigogliosamente fruttificato.

In rapporto ai fatti musicali invece, il pensiero dello Hanslick nelle sue possibilità di realizzazione critica e di guida alla visione storica dell'arte, è ancora da sviluppare. Egli stesso lo ha lasciato allo stato poco più che di germe, e in una forma per così dire virtuale. A renderci conto del come questa forma sia appena accennata, anzi bruscamente interrotta, giova riaccostare lo Hanslick ad un punto già ricordato; là dove dice: « Io sono ancora fermamente persuaso che dal solito ricorso al sentimento non scaturirà una sola legge musicale ».



Di quali « leggi musicali » intende parlare? Egli non lo chiarisce, ma non c'è da ingannarsi escludendo che lo Hanslick volesse alludere a leggi puramente tecniche. Anzitutto la tecnica, più propriamente che leggi, ha regole, il che è ben diverso, e non è certo dalle regole, o vecchie o nuove, che in arte c'è da aspettarsi bellezza. In secondo luogo lo Hanslick non rivolge mai o quasi mai la propria attenzione ai fattori tecnici come tali, ma si attiene invece ad una considerazione rigorosamente *estetica* del suo argomento. Dovrebbe trattarsi dunque, secondo ogni probabilità, di leggi riguardanti determinati aspetti dell'arte, cioè propriamente i *valori formali*, i quali è da ammettere che possano raccogliersi sotto l'angolo visuale di *leggi*, se a questa parola si dà il significato più modesto e la funzione non teoretica e definitiva ma pratica e provvisoria di schemi.

E qui sorge spontanea una domanda. Se dal « solito ricorso al sentimento » non sorgono nè possono sorgere leggi in ordine ai valori formali dell'arte, forse che tali leggi sono effettivamente scaturite allo Hanslick per altra via? Ha egli comunque ordinata e schematizzata, in un senso critico o storico, l'attività estetica della immaginazione pura? In realtà di codeste leggi, nel *Bello musicale*, non v'è nessun enunciato *positivo*: ve n'è, per essere esatti, soltanto il presentimento.

Abbiamo veduto come il concetto filosofico della *forma* nello Hanslick sia ricco e succoso, più pieno e soddisfacente di certo che presso altri studiosi dell'arte, compreso il Fiedler e i fiedleriani. Ma altrettanto egli ha intuito felicemente l'unicità e l'inseparabilità di forma e contenuto, quanto poi gli è mancato o ha scansato il proposito di istituire, sviluppando il suo pensiero, un criterio dei valori formali. « Una determinata idea musicale — egli dice ad esempio — è puramente per sè stessa felice, l'altra comune: questa cadenza finale è piena di nobiltà, cambiandovi due note essa diventa volgare ». Questi, evidentemente, non sono giudizi critici: il perchè e il come della discriminazione restano mistero. E altrove: « Un motivo di Mozart o di Beethoven sta così solidamente sui propri piedi come un verso di Goethe, un giudizio di Lessing, una statua di Thorwaldsen, un quadro di Overbeck. I pensieri musicali indipendenti — i temi — hanno la sicurezza di una citazione, la visibilità di un quadro: essi sono individuali, personali, eterni ». E noi dobbiamo chiedere ancora: — Perchè?

Che cosa si dovesse fare, affinchè l'occhio del critico potesse orientarsi nel regno della « pura forma », quale potesse essere l'aiuto, la guida, lo strumento da porgergli, lo Hanslick lo ha visto, o meglio, come abbiamo detto, ne ha avuto il presentimento. Ma arrestatoosi appena alla soglia dell'idea

balenatagli, egli non ha dato su questo punto nessuno sviluppo, nessuna costruzione e sistematizzazione al suo pensiero. Si limita, semplicemente, a queste parole: « La ricerca della natura d'ogni singolo elemento musicale, l'effetto psichico e fisico d'ogni accordo, d'ogni ritmo, d'ogni intervallo non si spiegano dicendo: questo è rosso, quello è verde; o questo esprime speranza, quello tristezza; ma *ordinando le proprietà specifiche della musica sotto categorie estetiche generali* ». Siffatto ordinamento avrebbe formato quella che lo Hanslick pensava essere una « teoria filosofica della musica ». Appunto. Secondo una direzione analoga, infatti, hanno operato, nell'ambito delle arti figurative, coloro che mirarono a porre in rilievo i valori della visibilità pura; prendendo le mosse dal pensiero del Fiedler, che « una vera storia dell'arte figurativa non deve essere altro che storia della *conoscenza mediata e rivelata* dall'arte, cioè della conoscenza del reale considerato sotto l'aspetto della visibilità ». Onde a determinare più particolarmente il carattere della visione artistica si accinse dapprima lo Hildebrandt, ponendo le categorie della visione a distanza, della forma attiva, della visione a rilievo ecc. (1); e più tardi il Wölfflin, formulando

---

(1) Cfr. CROCE, *La pura visibilità* cit., pagg. 244 e 249. A schemi analoghi a quelli dello Hildebrandt si attennero il RIENL, op. cit., estendendo la tesi fiedleriana alla storia della poesia.

quelle « categorie dell' intuizione » che contemplerebbero lo svolgersi dell' arte: *a*) dal lineare al pittoresco, *b*) dalla superficie alla profondità, *c*) dalla forma chiusa alla forma aperta, *d*) dal molteplice all' unitario, *e*) dall' assoluta chiarezza degli oggetti alla chiarezza relativa (1). Ma anche senza dipendere dalla teoria della visibilità, già altri — fin da' suoi tempi il Mengs, ad esempio, e più presso a noi il Ruskin — aveva dettato schemi concernenti lo svolgersi delle forme pittoriche (2).

Altrettanto non avrebbe dovuto fare lo Hanslick, per giungere ad una visione storica della musica considerata come linguaggio, non nei suoi fenomeni di tecnica esterna, ma nel realizzarsi di successive conquiste, formali e spirituali insieme? C'è di che rammaricarsi, veramente, che il nostro autore, il quale coll' accenno alle categorie estetiche della musica si

---

(1) WÜLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell' arte*, — Monaco, Bruckmann, 3<sup>a</sup> ediz. 1918; Cfr. CROCE, *Un tentativo eclettico nella storia artistica*, in *Nuovi Saggi* cit., pag. 260.

(2) Schemi « didattici » del MENGES: 1) disegno, 2) chiaro-scuro, 3) colorito, 4) armonia, 5) composizione, 6) grazia, 7) proporzioni del corpo umano. Schemi storico-artistici del RUSKIN: 1) linea (scuole primitive), 2) linea e luce (ceramica greca), 3) linea e colore (vetrata gotica), 4) massa e luce (Leonardo e scuola), 5) massa e colore (Giorgione e scuola), 6) massa luce e colore (Tiziano e scuola). Cfr. *Lecture sull' arte* (London, Allen).

era affacciato fin sulla soglia della realizzazione pratica del suo pensiero, abbia poi lasciato codesta idea allo stato di semplice desiderio, senza neppur tentare la costruzione di quello strumento che solo poteva prestarsi all'interpretazione critica e storica del suo concetto della « pura forma ». Chi ci dirà quali avrebbero dovuto essere, nell'intenzione dello Hanslick, codeste « categorie estetiche generali »? Forse schematizzazioni didattico-tecniche analoghe a quelle del Mengs? Forse categorie storico-stilistiche a somiglianza di quelle del Ruskin? Non esistono dati che possano indirizzarci a congetture aventi probabilità di esattezza. Rinunziando, per parte sua, a costruire la *teoria filosofica della musica* da lui stesso desiderata, egli avvertiva semplicemente che vi si dovrebbero innanzi tutto ricercare « quali determinazioni spirituali siano collegate ad ogni elemento musicale, e come siano fra di loro in rapporto ». E soggiungeva: « La doppia esigenza di uno scheletro rigorosamente scientifico e d'una casuistica ricchissima rende il compito assai difficile, ma non impossibile ». Lasciata così, ripetiamo, la questione delle categorie resta in termini troppo vaghi e non offre presa a chi si proponga di svilupparla sistematicamente, salvo che non la si elabori *ex novo*.

Vogliamo tuttavia domandarci perèbè mai lo Hanslick, con tutto l'amore e la diligenza e l'acuta

penetrazione che ha dedicato al suo scritto, abbia di proposito sorvolato su questo, che fra gli elementi praticamente costruttivi e metodologicamente utilizzabili dalla sua concezione era senza dubbio uno de' più importanti. Non crediamo che la sola difficoltà dell' assunto ne lo abbia fatto ritrarre. Pensiamo piuttosto che, in una linea più rigorosamente critica, codesta rinunzia sia dovuta ad una miglior riflessione intorno alla inscindibilità anzi all' identità del contenuto e della forma, caposaldo del suo pensiero. Si potranno infatti pensare, supponiamo, come astrazioni o « tipi » stilistici attraverso i quali il linguaggio musicale riveli le proprie fasi *conoscitive*: melodia — melodia e armonia — simultaneità di melodie (polifonia) — melodia e timbro (musica istrumentale) — sviluppi del nucleo tematico (sonata, sinfonia ecc.); ma come schematizzarne il *contenuto*? Di fronte all' ostacolo non facilmente superabile, lo Hanslick, pur senza farne confessione, deve aver ripiegate le tende. E ha reso omaggio, invece — pur senza erigerle a sistema — alle distinzioni *di qualità*, avvertendo naturalmente che, siano codeste qualità riferite a nozioni di fenomeni o a forme dei sentimenti, esse hanno soltanto, rispetto alla musica, un *senso metaforico*, e non riguardano la rappresentazione in sè di quei fenomeni o sentimenti.

« Si qualificherà giustamente un tema di *grandioso*, di *grazioso*, di *tenero*, d' *insignificante*, di *tri-*

viale; il carattere d'una frase come *fiero, tetro, tenero, ardito, anelante*; oppure, traendo le qualificazioni da un altro ordine di fatti, potremo chiamare una musica *vaporosa, primaverile, nebulosa, glaciale* ».

Curioso a dirsi! Anche in questa idea, sia pure appena abbozzata, della distinzione qualitativa, il pensiero dello Hanslick finisce col manifestarsi *più moderno* di quello del Fiedler e dei fiedleriani: diremmo quasi moderno per eccellenza: esso tende infatti, se non erriamo, alla fase recentissima del pensiero di Benedetto Croce (1).

---

(1) Si tenga presente che anche lo Hanslick respinge le astrazioni empiriche delle *forme* e dei *generi*. « Nulla è più erroneo e pur più frequente dell'opinione... che si rappresenta la forma stabilita artisticamente come qualche cosa di *esistente di per sé*; l'anima diffusavi per entro pure come qualcosa di indipendente, e divide così le composizioni musicali in bottiglie piene e vuote di Champagne. Ma lo Champagne musicale ha questo di particolare: che esso cresce *insieme con la bottiglia* ».

Ora, secondo un'informazione che togliamo da un articolo del Venturi (*V. Nota*) il Croce propone precisamente, per la poesia, l'abbandono delle partizioni tradizionali in *generi letterari*, a favore di partizioni di « valutazione » (poesia classica, romantica, sentimentale, impressionistica, ecc.) e partizioni di « qualificazione » (poesia tragica, sconsolata, serena, allegra, ecc.) « La riforma sarebbe una necessaria conseguenza delle nuove conquiste dell'estetica, un interiorizzamento delle vec-

VII.

Se la parte puramente teorica dello scritto dello Hanslick, per la intrinseca verità di alcuni fra i principii in essa affermati, si presta con facilità ad essere integrata al lume dell'estetica moderna e condotta ad una visione soddisfacente del fatto artistico *sub specie musicali*, il lato pratico o più propriamente metodologico della trattazione si arresta, come abbiamo veduto, ad un punto semplicemente embrionale. Egli pone in sostanza la legge del bello musicale nel finito, nel sensibile, nell'organico, nel *musicalmente puro e concreto*; ne allontana ciò che è o che mira a diventare emozione <sup>(1)</sup>, rappresentazione <sup>(2)</sup>, virtuosità.

---

chie partizioni empiriche ». Lo scritto del Croce, che non abbiamo sott'occhio, è: *Per una poetica moderna*, in *Idealistische Neuphilologie, Festschrift für K. Vossler*, Heidelberg, 1922.

(1) NIETZSCHE: « Alors, à quoi bon la Beauté ? Pourquoi pas plutôt la grandeur, [le gigantesque, le sublime, ce qui remue les masses ?... L'expressif à tout prix fait mauvais ménage avec les dons naturels. Il n'y faut que du dressage, de l'automatisme... (*Le Cas Wagner, trad. franc.*, — Paris, Sulzer; pp. 27 e 55).

(2) SCHUMANN: « Buon Dio, e quando verrà dunque il giorno in cui non ci si domanderà più *che cosa abbiamo voluto dire* con le nostre divine composizioni ! Cercate le quinte e lascia-



Ma poichè il fatto che la musica sia *linguaggio estetico* non può condurre all'assurda pretesa che ogni sua manifestazione rispondente a disinteresse e concretezza sia degna — ed *egualmente degna* — del nome di arte, resta pertanto a determinare come uno possa orientarsi nella valutazione relativa del bello. Due vie si aprono: o quella delle *categorie*, che condurrebbe a schemi formali e stilistici dei « valori uditivi »; o l'altra delle *qualificazioni*, che porterebbe, secondo le vedute più recenti, ad una interiorizzazione, o spiritualizzazione del fenomeno artistico.

Sulla preferenza da dare all'una o all'altra ferve tuttora la discussione <sup>(1)</sup>: comunque, per quanto riguarda la musica, entrambe sono non solo da percorrere, ma addirittura da costruire. Sceglierne una e tracciarne il percorso sulla scorta del materiale che tutta la storia dell'arte ci offre, esorbita, com'è ovvio, dai limiti di un saggio quale il presente. Ma potrà essere, per l'avvenire, impresa bellissima; la sola forse che liberi la storia della musica dalle mille

---

teci in pace » (*A proposito del Waverley di E. Berlioz*; v. *Gesamm. Schriften*, II, 293, Reclam).

(1) Cfr. B. CROCE: *Intorno alla scala delle opere d'arte*; in *Nuovi Saggi* cit., pagg. 144-46; L. VENTURI, *La teoria della pura visibilità ecc.* (V. *Nota*); e la recensione del Croce all'art. del Venturi, ne *La Critica*, maggio 1923.

scorie « affettive » e dai molti pregiudizi arbitrari e dagli empirismi scolastici che 'ora la ingombrano; la sola che illumini di luce pura e diretta i *veri* fatti musicali e conduca ad esprimere una buona volta concetti attendibili sui valori fondamentali della forma (non « delle forme ») e dello stile.

Così essa venga tentata!

Allora, quante delle osservazioni e delle idee che lo Hanslick ha disseminato con penetrazione profonda, con arguzia frequente, con visione serena anche là dove è audace, soccorreranno allo scrittore! Sulla essenza specifica delle arti e sulle reciproche interferenze, sulle proprietà simboliche dei suoni, sulla possibilità di descrivere musicalmente i fenomeni naturali, sui rapporti fra musica e psicologia, sulla tante volte declamata *fabula de affectibus* <sup>(1)</sup> e, problema più che mai vivo, sulla posizione sul diritto e sulla « verità » della musica di fronte al dramma, lo scrittore boemo, conscio e forte del proprio rispetto all'arte che amava e difendeva, ha

---

(1) NIETZSCHE, (*op. cit.*, p. 29): « ...Mais avant-tout la *passion* renverse. Entendons nous sur la passion. Rien n'est à meilleur compte que la passion! On peut se passer de toutes les vertus du contre-point: il est inutile d'avoir rien appris — on peut toujours être passionné! La Beauté est difficile: gardons nous de la Beauté!... et surtout de la *Mélodie*! Dénigrons, mes amis, dénigrons... Rien n'est plus dangereux qu'une belle mélodie! Rien ne perd plus sûrement le goût! »

lasciato parole preziose, parole che il tempo, lungi dal cancellare, illumina di luce pereenne. Oggi specialmente, dopo che la massima fra le esperienze artistiche del secolo passato — l'esperienza romantica — ha percorso l'ampio suo ciclo; dopo che tante battaglie, o vere o finte, si sono combattute sopra quei « pezzi di carta » che furono i successivi e labili programmi estetici — simbolisti, impressionisti, veristi, intellettualisti, futuristi —; dopo che accanto alla rara gioia di pochi capolavori abbiamo dovuto porre la copiosa afflizione di una fenomenologia musicale arida e viziata, appesantita di « intenzioni », incrostata di virtuosismi, ricca di ogni cosa fuorchè di respiro e di canto, la volontà sana, la visione precisa, la potatura di tutti i rami sterili, l'incisione netta delle inflazioni fumiste, l'abolizione sistematica dei soccorsi ambigui, dei rinforzi bastardi, delle scatole a sorpresa allucinanti nelle guise più svariate la credulità del prossimo, tutto ciò che fu insomma desiderio di realizzazione e ad egual fine impeto di demolizione nel vecchio pensatore, sembra destinato a far risorgere ancora, — e sia di qui a poco! — sulla sua base eterna il bel corpo nudo e puro dell'arte, restituito alla originaria alata verginità. Base s'intende che abbia a esserle la vita: non nell'incidenza tumultuosa, ineguale e comunque caduca delle sue materiali esperienze, ma nel dissolversi ed acquetarsi di queste

entro lo spirito dell'artista, per ricomporsi in essenzialità ed universalità. Ma vita propria, a sua volta, non può essere all'arte se non la *forma*: la forma che si identifica con l'idea, che ne è non la veste ma la sostanza medesima, che nasce pertanto dall'animo dell'artista con la sua individuale concretezza, con la sua peculiare tipicità, portando in sè stessa tutto il segreto delle proprie possibilità espressive. In tal senso la forma è il respiro ed il polso, è l'anima e la forza dell'arte; quella che ci offre il pieno godimento di sè, la misura unica e insostituibile del valore estetico, il contatto alto e fecondo con lo spirito creatore.

Mediata dall'urgere delle passioni, ma non estranea ad esse, anzi rivelatrice della loro essenzialità, l'arte non sorge intera se non suggellata — secondo le parole di Michelangelo — dal « senso musicale della effettiva armonia ». E così, di fatto, la pensava e voleva lo Hanslick: agile e forte, serena e luminosa, lineata e piena come una forma di dea. E quale una dea, signora nel suo dominio, splendente di luce propria, intesa tutta, in ogni suo atto, alla propria specifica e perfetta rivelazione.

---

## NOTA.

In un importante articolo di LIONELLO VENTURI, già ricordato nello scritto che precede (*La pura visibilità e l'estetica moderna*, ne *l'Esame*, Febbraio 1923) è posta in evidenza una idea del Berenson che noi pure crediamo opportuno, a nostra volta, di segnalare. Essa consiste nel distinguere, considerando i fatti artistici, il concetto di « decorazione » dal concetto di « illustrazione ».

« *Pér decorazione* — scrive il Berenson — intendo tutti quegli elementi di un'opera d'arte che si riferiscono direttamente ai sensi, come colore e tono, oppure stimolano direttamente le percezioni, come, per esempio, forma e movimento. *Illustrazione* è ogni cosa che in un'opera d'arte richiama la nostra attenzione, non per qualità intrinseca, come colore o forma o composizione, contenuti in quella medesima opera d'arte, ma per il valore che la cosa rappresentata ha altrove, sia nella realtà esteriore, sia nella mente. Il valore illustrativo è mutevole secondo il gusto delle età; il valore decorativo costituisce l'eternità dell'opera d'arte ». (B. BERENSON, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, 1909). « Non difendo — soggiunge il Venturi — il modo con cui il Berenson giustifica la sua distinzione: affermo che chiunque abbia larga esperienza d'arte figurativa considera la distinzione fra decorazione e illustrazione come utile a orientare nel giudizio dell'arte. Ed è merito del Berenson di aver sottratto il concetto di decorazione dal suo rapporto tradizionale

col concetto di costruzione, per opporlo a illustrazione, dandogli una ampiezza di significato anteriormente ignota ».

Per quanto riguarda la musica, codesta distinzione potrebbe pure esser chiamata, se non erriamo, a valere come punto d'appoggio — almeno come prima discriminazione — nell'indagine critica.

Si pensi, per esempio, al canto gregoriano. Pura melodia, fioritura univoca e liberamente svariata di suoni, esso realizza nelle sue ondulazioni e progressioni, nell'ascendere e nel ripiegarsi, nelle curve e nelle volute, nei respiri e negli accenti, una delle incarnazioni più tipiche di quel mirabile aspetto dell'arte che è la linea. Soddisfacente a sè stesso, completamente, nella propria forma, non ne esorbita per aspirare ad altri rapporti, se non al vasto sentimento che contiene e cui si adegua rivelandolo; la sua bellezza è tutta sensibile, ed è intatta nella propria concretezza come un cristallo. Ecco dunque nella sua struttura espresso il concetto della « decorazione » nella guisa più semplice: come puro e organico formarsi della linea, sotto l'afflato di una liricità che trascende ogni stimolo. ogni pressione pratica e materiale.

Non altrimenti, per quanto non più nella sola linea ma in una forma più ricca, in maggiore complessità di elementi, l'ispirazione del Palestrina realizza sè stessa in quei miracoli di plastica polifonica, di vita « musicalmente » organica, che sorgono dalle pagine della *Missa brevis* o della *Aeterna Christi Munera*, dagli *Improperia* o dai motetti sul *Cantico dei Cantici*. Non v'è ombra, in essi, di finalità descrittive, di effetti realistici, di retorica ecclesiastica. Il senso religioso stesso, come *pathos*, non vi è mai « sfruttato ». Tutto è mediato, spiritualizzato, come sentire; e inverte in « pura indibilità »: nella scelta dei temi e nella loro elaborazione, nel prender corpo delle voci e nel loro portarsi in luce o ritrarsi in ombra, nell'alternò svolgersi lineare della polifonia o nell'agglomerarsi

del coro in masse potenti. Nella bellezza e nella indipendente vitalità di questi, che sono aspetti e non effetti dell' arte, si esprime in tutta la sua grandezza la personalità del Pierluigi. Non che, quanto a effetti realistici, egli non ne avesse i mezzi: ben li avevano Orazio Vecchi e lo Striggio e il Croce! Neppure, che la sfera religiosa escludesse la drammaticità « emotiva » dello stile: si pensi a Tomaso Ludovico da Vittoria, tutto « emozione » tutto « sofferenza », proteso verso il proprio momentaneo oggetto con la corporea sensualità dei mistici, quasi ad afferrarlo e metterlo a tu per tu con l'nditore: — questa è la cosa detta, questo è il fatto rappresentato: rivivilo dunque con i tuoi occhi e nella tua carne! — Egli è un intenso e mirabile *illustratore*, ma appunto perchè circoscrive, limita il volo della fantasia, e la sua evidenza drammatica è più psicologicamente efficace che artisticamente pura.

E i termini di paragone abbondano. Ricordiamo il Mozart del *Requiem*, il Mozart del *Don Giovanni* (o stupende ultime scene!) a lato, rispettivamente, di Berlioz e di Riccardo Strauss. Quello, un contemplativo per eccellenza, prodigio di sensibilità acustica rivelata in forme armoniose, creatore vergine e sereno che pur affisandosi alla Morte tende le pupille alate oltre l'azzurra profondità del cielo: questi, maestri entrambi di poderose esperienze, grandi narratori, illustratori versatili, rappresentatori formidabili; eloquenti sempre, stilisti presso che mai; artisti ai quali cose e passioni, non vedute a distanza, non purificate nel ricordo, ma rispecchiate nel senso e nell'aspetto empirico e materiale, hanno sovente spezzato il volo e appesantita la mano.

Non tecnicamente più difficile, ma più grave di responsabilità estetiche appare il distinguere decorazione e illustrazione per ciò che riguarda il dramma musicale. Si entra qui, di necessità, in una questione lungamente dibattuta e tuttora aperta.

È la musica, sul teatro, chiamata a modellare le proprie forme? È un punto d'arrivo o è un mezzo? È sovrana o è *ancilla dramaturgica*? Nel senso voluto dal Berenson, non v'ha dubbio che il Peri ed il Caccini, ad esempio, furono degli *illustratori*, che il concetto dell'illustrazione *prevalse* in Gluck ed in Wagner, che la necessità, invece, della pura *decorazione* si manifestò, naturalmente sotto diversi aspetti, in Monteverdi e in Alessandro Scarlatti, in Pergolesi e in Rossini, in Bellini e in Bizet. Forse l'esigenza, anche sul teatro, di forme piene e concrete, del *finito*, del *mediato*, del *liricamente inteso e costruito*, è esigenza tipicamente latina. Nietzsche disse: « mediterranea ». Ma questo non è problema da trattarsi in poche righe, nello scorcio rapido di una Nota. Basti per ora l'averne fatto cenno, indicando la distinzione proposta dal Berenson come una possibilità critica secondo la quale esso potrebbe eventualmente, e con la necessaria ponderazione, venire impostato.

---



ESTETICA “ KREISLERIANA ”.



## ESTETICA “ KREISLERIANA ”.

(DA E. T. A. HOFFMANN A ROBERTO SCHUMANN)

### I.

Dagli anni in cui la figura bizzarra del compositore Giovanni Kreisler cominciò a rivelare al pubblico le prime fantasie letterarie di contenuto musicale, e poi uscì a dar più ampia notizia di sè e delle proprie strane avventure in quella curiosa *Biografia frammentaria* che fu intercalata alle *Considerazioni sulla vita scritte dal gatto Murr*, è ormai trascorso oltre un secolo: eppure ciascuno oggi, io penso — presa occasione, se non altro, dalla versione italiana recentemente pubblicata (1) — può leggerne o rileggersene le pagine con intatto interesse e con simpatia sempre fresca e nuova. Di questo merito non comune le ragioni strettamente letterarie son certo diverse, e tutte notevoli: spontaneità e

---

(1) E. T. A. HOFFMANN, *Kreisleriana* (1806-1814), 1 vol.; e *Biografia frammentaria del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler* (1819-21), 2 voll.; versioni di R. Pisaneschi; Lanciano, Carabba.

brio d'immaginazione, colorita evidenza della parola, personalità dello stile; ma tali qualità, qualunque sia il loro grado e la loro importanza, noi le lasceremo, se ci si consente, da parte, poi che altri punti richiamano più urgentemente la nostra attenzione. L'uno è di ordine psicologico, e consiste nell'osservare come il padre spirituale e fratello siamese insieme del musicista (salvo che sotto il cappello nero e l'ampio mantello romantico di costui non si nascondesse invece, come fu sospettato, l'errante inquieta *silhouette* di Ludovico Böhner) <sup>(1)</sup> come l'autore, comunque, di codeste prose iridescenti e dileguanti, intense e misteriose, Ernesto Teodoro Amedeo Hoffmann insomma, sia lì vivo e vibrante a un palmo da noi, coi suoi sensi svegli e sagaci, col suo colmo cuore in mano, col balenio negli occhi e le tracce nel viso degli incessanti e svarianti stimoli della sua sensibilità emotiva e fantastica, e così presente e concreto che quasi lo potremmo toccare in carne ed ossa e parlargli e vederlo gestire — secco, fine, spirituale, elegante, tenero, ironico, discreto — ci rimanga innanzi di avventura in avventura e frase per frase, nelle situazioni più bizzarre come negli enunziati più sottili e astratti e arcani e metafisici. È, in una parola, un carattere: un nucleo psichico

---

(2) Cfr. RIEMANN, *Musiklexicon*, 5<sup>a</sup> ediz., pagg. 498 e 132.

minutamente poliedrico, brillante e versicolore che ci si dà a conoscere nella sua struttura singolare e imprevista; mirabile nello slancio di reazione al pigro e dilettesco costume musicale delle corti germaniche in quel tempo, interessante nel quadro romantico come un *avanti lettera* dei « davidici » schumanniani, piacevole in sè stesso per la fantasia ad un tempo estrosa e nobile, volubile e sarcastica, e per la saettante sincerità.

L'altro punto di richiamo ci è dato dal desiderio di spingerei ancora più addentro nell'intimo, proprio nella cellula vitale ed essenziale del personaggio creato dallo Hoffmann, e afferrare la materia stessa dell'anima sua: la sua concezione dell'arte, il suo modo di sentire e comprendere e amare e desiderare la musica e di rivelare ed espandere codesto amore. Questa, si vede bene, è la ragione vera, anzi l'unica per la quale egli è venuto al mondo. Infatti codesto Giovanni Kreisler, si trovi pure di volta in volta a dirigere l'opera in teatro, o ad esercitare le funzioni di *Capellmeister* e di accompagnatore di nobili damigelle alla corte del serenissimo e imbambolato principe Ireneo, o a comporre infine musica sacra in un convento di frati — forse che vive per ciò, come il suo epigono Jean-Christophe, la vita « professionale » del musicista di carriera? Nemmen per sogno. Egli è tutto nella propria particolare realtà di puro *homo aestheticus*:

e come tale palpita, anela, brama e pensa. Non soffre nulla mai di pratico, di materiale, di carnalmente limitato e vincolato e goffo, neppure quando è preso fra gli ingranaggi più strambi e stringenti dell'azione: la sua incoercibile libertà trova sempre una valvola magica per la quale sfuggire, leggera ed elastica come un gas, e ricomporsi imperturbata. È infine, un'anima personificata, materiata di intelligenza e di aspirazione. Da siffatti elementi egli trae e foggia il suo pane estetico. E questo gli riesce per avventura una cosa viva e nuova. Il lievito che lo gonfia è ricco di fermenti vitali.

Tanto che, morto Hoffmann nel '22 e rientrata la sua creatura nel limbo pacifico delle figurazioni letterarie, codesti fermenti ribollono e si rielaborano con energia dianzi insospettata. Se ne esprime, nientemeno, l'opera romantica tedesca; la linfa di *Tannhäuser* e di *Lohengrin* vien su da *Undine*, musicata dallo stesso Hoffmann su libretto di Lamotte-Fouqué e rappresentata a Berlino nel 1816 — l'anno stesso in cui il *Faust* di Luigi Spohr compariva a Praga; quattro e sette anni prima, rispettivamente, che venissero in luce il *Freischütz* e l'*Euryanthe* di Weber. E, in altra direzione, quei fermenti medesimi pur s'avviano ad alimentare il fervido e immaginoso spirito di Roberto Schumann: e in questo nuovamente le energie virtuali se ne concretano, i germi se ne fecondano, se ne sostanzia insomma

una volontà riccamente geniale che li tramuta, da desiderio d' arte, in effettiva artistica realtà.

## II.

Giurista di valore, Hoffmann si travava a trent' anni consigliere nell' amministrazione prussiana a Varsavia, quando il disastro procurato alla Prussia dalla battaglia di Jena, nel 1806, gli portò via posto e stipendio. E allora, per vivere, appassionato com' era della musica e già sperimentatosi meglio che dilettante in diverse composizioni e nell' organizzare concerti, si mise a dar lezioni e a comporre e a dirigere or qui or là — a Bamberg, a Lipsia, a Dresda — modeste orchestre, scrivendo di tempo in tempo, di sulle sue nuove esperienze, quelle pagine piene di vita che gli ospitava per la maggior parte la *Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia: diretta allora da Federico Rochlitz, uno dei primissimi ammiratori e affermatore di Beethoven. Così per dieci anni: fino a che, dopo la rappresentazione di *Ondina*, al musicista provvisorio e randagio non furono riaperte le porte della magistratura, con un buon posto, a Berlino.

Codesti dieci anni contengono dunque le avventure, i fatti e i pensieri del musicista Giovanni Kreisler. Più e meglio che un semplice pseudonimo,

è da avvertire nel sorgere di questa figura quasi uno sdoppiamento di personalità: una vera e propria astrazione e quindi ricomposizione e organizzazione di tutti gli elementi psichici ed estetici che in Hoffmann costituivano il musicista — indipendentemente da quelli, non meno interessanti e singolari, che formavano in lui il novelliere, il poeta, il disegnatore, il giurista. Procedimento non nuovo, anzi caro ai romantici, questo di foggjarsi uno o più personaggi esprimenti particolari strutture o tendenze di carattere e d'arte, e di considerarli come ospiti naturali dell'animo, quando protagonisti assoluti, quando invece l'uno accanto all'altro in atteggiamento dialettico. Un « precedente » in allora famoso l'aveva offerto Gian Paolo Richter con le figure dei due fratelli « Walt » e « Vult » nelle *Annate monellesche* (1); l'uno tutto sogni e illusioni di giovinezza, tenero e ardente, ingenuo ed entusiasta; l'altro spirito fine e caustico, folleggiante *bohémien* pieno di esperienze e giudizi umoristici. E del medesimo efficace espediente vedremo servirsi a suo tempo Roberto Schumann nelle figure esteticamente raffinate e intimamente accarezzate di Florestan e di Eusebius, ai quali è mentore il savio maestro Raro.

---

(1) JEAN-PAUL RICHTER, *Flegeljahre* (Ed. Reclam).



Giovanni Kreisler si stacca dal cervello di Hoffmann come Minerva dalla testa di Giove. Non ha adolescenza nè processo di formazione (qualehe ricordo d'infanzia affiorerà, pallido e lontano, solo molto più tardi) ma balza fuori intero e maturo, armato delle punte acute di una natura sensitiva e fantastica, già in pieno possesso del proprio *io* lunatico e sconcertante.

« Chi è? — Nessuno lo sa! — Chi erano i suoi »  
» genitori? — Lo ignoriamo! — Di chi è scolaro? »  
» Di un buon maestro, perchè suona straordinariamente, e siccome possiede intelligenza e cultura lo si può tollerare e anche permettergli l'inssegnamento della musica.

» Ed è proprio vero che è stato direttore d'orchestra, aggiungono alcune persone diplomatiche: »  
» alle quali, in un momento di buon umore ha mostrato uno scritto della direzione del teatro di »  
» corte di \* in cui si diceva ch'egli, il *Capellmeister* »  
» Giovanni Kreisler, veniva congedato perchè si era »  
» risolutamente rifiutato di mettere in musica un'opera del poeta di corte, ed anche perchè più volte, »  
» alla tavola dell'albergo, aveva pubblicamente parlato con disprezzo del « primo uomo » e aveva »  
» dato a vedere con espressioni eccessive per quanto »  
» incomprensibili di preferire alla prima donna una »  
» ragazzetta da lui istruita nel canto; ma che cionostante gli era concesso di conservare il titolo

» di Direttore d' Orchestra del Principe di \*, ed  
» anzi poteva perfino ritornare, nel caso volesse  
» deporre certe sue stranezze e certi ridicoli pre-  
» giudizi — come per esempio quello che la vera  
» musica italiana era scomparsa — e volesse di  
» buon grado riconoscere l' eccellenza del poeta di  
» corte, generalmente ritenuto un secondo Meta-  
» stasio ».

La presentazione, voi vedete, è già fatta. Quest' uomo ormai lo conosciamo senz' altro, almeno come spregiudicato assertore di certe opinioni che egli aveva, ci sembra, il miglior diritto di sostenere: anzitutto perchè le sentiva e professava in coscienza, gli costassero pure l' impiego; poi perchè, se ci si riporti agli anni di grazia intorno al 1806, non duriamo certo fatica, noi stessi, a raffigurarcele per buone. E infatti lo stesso Hoffmann non ha presso che nulla da aggiungere a codesto schizzo uscitogli di penna con lo scatto di un' istantanea. Bastano alcuni tocchi incisivi e caratteristici sul variabile umore e le consuetudini d' arte del musicista, e, poche righe di poi, brusca e rapida, la notizia della sua improvvisa scomparsa, dopo aver dato segni di pazzia, lasciando agli amici shigottiti un fascio di carte in disordine, a completare il profilo di Kreisler. Il quale da quel momento in poi e per circa quindici anni — ossia fino a che non si giunga alla *Biografia frammentaria* — vive solo negli ap-

punti ch'egli stesso ha tracciato, e principalmente nelle sue opinioni.

### III.

Opinioni che hanno, come primo carattere e qualità, una straordinaria precisione, una trasparenza rara e perfetta. Entro la cornice inquieta e un po' tumultuosa della sensibilità che si sfoga spesso in lamento, in ironia, in sarcasmo, esse lampeggiano con quella mirabile lucidità dei fantastici quale possiamo ritrovare, ad esempio, in Edgardo Allan Poe. Un'idea balenata, afferrata, sentita per buona, diventa cosa affermata, voluta, stagliata in contorni netti e decisi. Raramente il processo critico è costruttivo, elaborato, dedotto: più spesso ha carattere aforistico, come di una illuminazione subitanea e totale dello spirito.

Fra queste illuminazioni, una delle più vaste e potenti e folgoranti è quella che suscita nello spirito di Kreisler la musica di Beethoven. Siamo, si pensi, all'alba del secolo nuovo, ai primi squilli annunziatori di una nuova grandezza. Beethoven trentacinquenne è appena giunto alla terza sinfonia: l'*Eroica*. Da ogni parte diffidenze, opposizioni, contrasti; si grida alla temerità alla confusione alla perdizione del linguaggio; la petulante giovinezza di un Carlo-Maria von Weber, ben lontana allora

dalla concezione e dalle magnificenze strumentali del *Freischütz*, non si perita di lanciare ingiurie senza misericordia e vi insiste sciaguratamente, per anni. Kreisler invece non ha nè esitazioni nè mezze misure: ha scorto una luce vivida, un raggio caldo e benefico, un faro uella notte, e gli corre incontro, se ne imbeve, se ne compenetra avido e felice.

« Come si sono impresse profondamente nel mio  
» animo, o grande maestro, le tue meravigliose  
» composizioni per pianoforte! e come mi sembra  
» vuoto ed insignificante ormai tutto ciò che non è  
» nato da te, dall'intelligenza di Mozart, o dal ge-  
» nio potente di Sebastiano Bach! Con gioia im-  
» mensurabile ho letto la tua opera 70, i due me-  
» ravigliosi Trii... ed oramai non posso più uscire  
» da quei lacci incantati e da quelle curve sapienti,  
» come uno che s'aggiri negl' intrecciati labirinti  
» di un parco fantastico, tutto alberi rari e piante  
» e splendidi fiori. Le vaghe voci di sirena de' tuoi  
» motivi splendenti di luminosa varietà m'attirano  
» sempre più nel fondo del gorgo... Solo ciò che  
» viene dallo spirito dev'essere considerato: tutto  
» il resto è generato dal male ».

Un simile entusiasmo non ha nulla di fanatica banalità: basta il richiamo alla comunione spirituale a suggellarlo mirabilmente, a dichiararlo consapevole ed alto. E se l'accenno a Mozart non ci stupisce, quello rivolto a Sebastiano Bach è invece

singolarmente significativo: testimonia, nello spirito di Kreisler, un'altra conquista e « illuminazione » tutta personale. Verso la musica contrappuntistica infatti la moda del tempo è duramente contraria; l'opinione, nei casi migliori, non più che tiepida. Sebastiano Bach attraversa una delle sue ore più oscure: alcune decine d'anni debbono ancora trascorrere prima che avvenga la « resurrezione » condotta calorosamente da Mendelssohn e assistita, ma con minor fuoco, da Schumann. « *Fuga* è una composizione in cui una voce fugge davanti all'altra, e l'uditore davanti a tutte », è definizione che Schumann non dà per sua <sup>(1)</sup> ma che, come scherzo, è disposto a trovar buono e a mettere — magari con uno scappellotto cordiale — in circolazione. Kreisler, invece, no: la sua sete di contemplazione, la sua avidità di estasi gli fanno « scoprire » Bach e bearsene, a dispetto dei tempi. « Oggi abbiamo » molto discusso del nostro Sebastiano Bach e dei » vecchi italiani, senza poterci mettere d'accordo a » chi tocchi il primato. Il mio ingegnoso amico ha » detto a questo proposito: — La musica di Bach » sta a quella degli italiani come il duomo di Straburgo sta alla cattedrale di San Pietro. — Come » mi ha colpito profondamente questa vera e viva » immagine! » — (Quanto agli italiani il discorso

---

(1) R. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, II, 45.

si rivolgeva, in quel punto, a due post-palestriniani : il romano Orazio Benevoli e il bolognese Giacomo Antonio Perti).

Ma ritorniamo a Beethovén. Alla lettura dei due Trii op. 70, Kreisler intuisce immediatamente che « dopo breve esercizio la loro esecuzione sarebbe riuscita meravigliosa »... Ed eccolo, poco più tardi, delineare con parole perfette la funzione dell' interprete.

» Quanto alla difficoltà, è certo che occorre non  
» poco talento per un' esecuzione esatta e disinvolta  
» d' una composizione di Beethoven, giacchè biso-  
» gna comprenderlo, penetrare nell' intimo della sua  
» anima e, con la coscienza della propria missione,  
» osare arditamente di addentrarsi nel circolo delle  
» apparizioni magiche evocate dai suoi potenti in-  
» cantesimi. — Chi non sente in sè questa mis-  
» sione, chi considera la musica come un trastullo,  
» come un passatempo per le ore d' ozio, come  
» un' eccitazione momentanea di orecchi induriti o,  
» peggio ancora, come un pretesto per esibirsi, se  
» ne tenga lontano. Solo da costoro può venire giu-  
» stamente a questa musica il rimprovero di essere  
» ingrata. Ma il vero artista vive solo nell' opera  
» che comprende ed interpreta secondo lo spirito  
» del maestro. A lui ripugna di far valere in un  
» modo qualsiasi la propria personalità, e la sua  
» fantasia e la sua tecnica tendono unicamente a  
» richiamare a vita animata e splendente di mille

» colori tutte le immagini e apparizioni, vaghe e  
» mirabili, che con magica potenza il maestro ha  
» rinchiuso nell'opera propria: talchè esse avvol-  
» gano l'uditore in circoli chiari e scintillanti ed  
» accendendo la fantasia di lui e il suo più puro  
» animo lo trasportino su rapide ali nel regno loun-  
» tano degli spiriti ».

Questa sede soprannaturale attribuita ai fantasmi più nobili della musica, questa tendenza al trascendentale e al mistico espressa nell'uso frequente di metafore richiamanti la potenza magica, i « circoli misteriosi » e tutta un'analogia simbológica, non è che un accento romantico, non più pronunziato sostanzialmente in Kreisler di quel che non fosse, per lo innanzi, in Gian-Paolo Richter e dovesse essere più tardi in Schumann (1).

Per costoro tutti il genio « viene da Dio », il volo della fantasia, purchè s'innalzi all'arte, è sacro

---

(1) Cade opportuno fin da questo momento il raffronto con le parole seguenti dell'ultimo scritto di Schumann, dedicato a Giovanni Brahms (1853): « Quando egli sedette al pianoforte cominciò a rivelar regioni meravigliose. Noi eravamo attratti in circoli sempre più magici. Un sonar geniale faceva dello strumento un'orchestra di gemiti e di giubili .. Il giorno ch'egli allonderà la propria bacchetta magica entro la piena potenza delle masse, nel coro e nell'orchestra, ne deriveranno a noi visioni meravigliose entro il segreto mondo degli spiriti ».

e l'artista medesimo, con tutte le forze dell'intelletto, è suo servo. Guai a chi non sa riconoscere nel proprio petto l'ardore della fiamma spirituale che gli apre le ali dell'immaginazione, e sul limite delle regioni misteriose esita e si ritrae per timidezza o per poltroneria: simili sciagurati non saranno mai i puri sacerdoti dell'arte: il « romantico regno » non è per loro. Giacchè *romantico* ha indubbiamente per questi uomini il significato di non-materiale, di al di là del finito e del contingente, quindi di spirituale ed universale. La stessa passione, da loro così potentemente sentita, dev'essere, per salire all'arte, assunta alla calma mediata dello spirito, risolversi in *catarsi* <sup>(1)</sup>. « C'è veramente, in arte, chi soffoca » la vera scintilla che porta dentro, non fidando » nella propria forza e rifiutando i pensieri originali per cercar di utilizzare avidamente ciò che » gli sembra efficace nelle opere di grandi maestri.

---

<sup>(1)</sup> Cfr. le parole di Kreisler dopo udita l'aria « *Ombra adorata* » dello Zingarelli: « Chi potrebbe descrivere il sentimento che allora mi penetrò? Il dolore che mi rodeva l'anima si sciolse in una malinconia nostalgica che versò balsamo celeste in tutte le mie ferite. Tutto era dimenticato ed io unicamente ascoltavo, estasiato, la voce che, quasi scendendo da un altro mondo, mi avvolgeva consolatrice »... « Il tema che segue, in uguale semplicità, è altrettanto spirituale e penetrante, ed esprime lo stato dell'animo... che s'innalza al di sopra del dolore terreno » (*Kreisleriana*, p. 24).



» Ma cade così in una *imitazione delle forme* da cui  
» non può nascere nulla di spirituale, poichè la  
» forma stessa *deve venir generata dallo spirito* ».

Questo artista dunque totalmente spirituale, che persegue instancabilmente il destino prefisso e la mèta ignota della propria fantasia trascendente il finito e la oppone al « pratico » della vita, è l'artista romantico per eccellenza. Dalla vita egli non deve già staccarsi, ma possederne ed esprimernerne con la musica quegli elementi che per qualunque altra via restano inafferrabili e inesprimibili. Così ha fatto agli occhi di Kreisler, e in modo sommo, Beethoven. « La plebe musicale si » sente oppressa dal genio potente di Beethoven e » tenta ribellarvisi. Ma i giudici sapienti, volgendo » intorno lo sguardo con un volto dignitoso, assicurano che ci si può fidar di loro come di uomini » di grande intelligenza e di profondo intendimento » e che a lor giudizio non manca certo al buon » Beethoven una fantasia ricca e vivace, bensì la » capacità di tenerla in briglia. E continuano dicendo che non si può parlare, a proposito di lui, » di una scelta e formazione del pensiero, ma che » — col così detto *metodo geniale* — egli getta alla » rinfasa tutto ciò che il momentaneo fuoco della » fantasia gli ha fatto nascere in cuore.

» Or che direste voi se al vostro sguardo de-

» bole sfuggisse invece l'intima e profonda unità di  
» ogni composizione beethoveniana? Se *solo da voi*  
» dipendesse di non saper intendere il linguaggio  
» del maestro, comprensibile solo dagli iniziati — e  
» vi fosse preclusa la porta dell'intimo santuario?...  
» Ciarlatani dell'estetica si sono spesso lamentati per  
» la grande mancanza di unità e di coesione nelle  
» opere di Shakespeare: eppure allo sguardo più  
» acuto vi si palesa il crescere, fin dalla prima se-  
» mente, di un albero meraviglioso per foglie e fiori  
» e frutti! Così solo dopo una profonda penetrazione  
» nella musica strumentale di Beethoven, si rivela  
» il grande intelletto, che è inseparabile dal genio  
» e vien nutrito dalla studio dell'arte ».

Alimè, che il giudizio dei « benpensanti » sintetizzato da Hoffmann con acuta ironia, sembra vaticinare quasi per prodigio quello che fu realmente, per sua propria sciagura, pronunziato dal Fétis parecchi anni più tardi, in morte di colui che aveva dato al mondo la Sinfonia in *Do minore*, la *Pastorale* e la *Messa in Re!*

Ma Kreisler, creatura dello spirito, aveva per gli spazi dell'arte altri occhi — ed era ben capace, con un colpo d'ala, di drizzar il volo verso il sole.

IV.

« Non è vero che quando si parla della musica  
» come di un' arte autonoma si dovrebbe intendere  
» sempre la sola musica istrumentale, la quale ri-  
» fiutando ogni aiuto, ogni mescolanza con altre  
» arti, esprime la propria essenza più peculiare,  
» quella che non ci è dato ritrovare se non in lei?  
» Essa è la più *romantica* di tutte le arti: quasi si  
» potrebbe dire che essa sola è veramente roman-  
» tica, poichè solo l' infinito è la sua intenzione ».  
« Nel canto, dove la poesia accenna pel tramite  
» della parola a determinati affetti, la forza magica  
» della musica agisce come un miracoloso elisir  
» filosofale, di cui basta una goccia a render pre-  
» ziosa e ambrosiaca ogni bevanda. Ogni passione  
» — amore, odio, ira, disperazione ecc. — mostra-  
» taci dal dramma, viene rivestita dalla musica coi  
» riflessi purpurei del romanticismo: e persino ciò  
» ch' è sentito nella vita ci trasporta fuor dalla vita  
» nel regno dell' infinito ».

Così nei *Kreisteriana*, a pag. 31-32. Come sia da intendere il concetto del « romantico » abbiamo già detto: le parole che ora leggiamo ce ne confermano a pieno l' interpretazione. Superamento del *determinato* — di ciò ch' è incidentale, terrestre, caduco — ; aspirazione e quindi totalità e univer-

salità di sentimento: le più vaste esigenze dell'arte rientrano in questo quadro. La musica a programma, quasi prima ancora che sorta, vi è esplicitamente negata (1), verismo e materialismo psicologico, implicitamente. Il *sentito nella vita* che ci trasporta *fuori della vita*, significa non vaneggiamento nell'indistinto ma incidenza che pel fatto dell'arte si muta in essenza, i limiti del fisico e dell'empirico che si allargano nella vastità dello spirituale. Così i sentimenti e le passioni che la poesia colloca in momenti determinati del dramma, per virtù della musica *si trascendono*, risalgono dal particolare al generale, o da un grado di generalizzazione poetica al grado musicale di totalità.

Quelle perfette opere di poesia che sono già pervase in sè stesse da codesto carattere totale e universale del sentimento — non molte, nel ciclo poetico dell'umanità: bisogna riportarsi a Omero a Eschilo a Sofocle a Virgilio a Dante a Shake-

---

(1) « La musica dischiude all' uomo un mondo... in cui si lasciano tutti i sentimenti determinati... » « Ve la siete mai immaginata questa essenza della musica, o autori di composizioni strumentali che vi siete affaticati penosamente per rappresentare determinate sensazioni o addirittura avvenimenti? Come mai poté venirvi l'idea di trattare plasticamente [rappresentativamente] quest'arte che è addirittura il contrario del « rappresentabile » ? (*Kreisleriana*, p. 31).

speare a Goethe nei loro momenti più alti — hanno in realtà poco o nulla da guadagnare con la musica, poichè, si passi la formula, l'universalità *più x* non è concepibile. Assai meglio a reciproco agio si trovano musica e poesia, quando quest'ultima sia nella semplice condizione di nucleo poetico, in una condizione per così dire « virtuale », cioè non abbia ancora ricevuto da un artista di genio il suggello dell'espressione perfetta. Il genio della poesia, anche drammatica, non istà nell'azione, ma *nella parola*: è questa — tutt'uno col pensiero — che originale e potente spiritualizza l'azione rendendola, di contingente e particolare, cosmica e eterna. Al linguaggio del genio non v'è nulla da aggiungere: tarpare quel linguaggio, epperò distruggerlo come arte, per sostituirgliene un altro, è, a dir poco, temerario. Chi ne dubitasse ripensi, ad esempio, l'*Amleto* di Ambrogio Thomas.

Fu, pertanto, veramente un finissimo e provvido istinto quello che tenne i musicisti drammatici — e segnatamente i più grandi, da Monteverdi a Wagner — lontani dai loro eccelsi fratelli della parola. Quelli stessi che rivolsero lo sguardo e il desiderio alla tragedia greca non osarono accompagnarli ai tragèdi del secolo di Pericle, ma trassero al cielo della musica la poesia modesta di un Rinuccini, di un Calzabigi. Metastasio, per lasciar margine alla musica, si rimpicciolì da sè; restringendo volonta-

riamente il proprio vocabolario — cioè la propria efficienza come poeta. Nell' *Otello* musicato da Rossini non v'ha di shakespeariano se non i nomi dei personaggi; il *Macbeth*, quale fu musicato da Verdi, giunge a un tal fraintendimento degli spiriti poetici che è misericordia tacerne. Nell' *Otello* verdiano, in cui il divino drammaturgo inglese, grazie al rispettoso discernimento e all'accortezza lessicale del Boito, resta in parte presente, il risultato drammatico-musicale non è perfetto, o, per lo meno, non è la musica quella che porge all'uditore il senso dell'espressione definitiva, compiuta, necessaria e non superabile. Altrettanto è da dire del *Macbeth* di Ernesto Bloch. Solo *Falstaff* riesce musicalmente al capolavoro: ma è, quanto al testo, contaminazione di elementi originariamente disgiunti e, per di più, non contiene come poesia l'universale del dramma, sì il tipico della commedia.

Ma ci si perdoni la digressione. Sta di fatto che il carattere di totalità riservato nella parola a pochissimi sommi poeti, alla musica è meglio proprio, epperò più frequente. Rifacendosi da questo principio, il nostro Kreisler determina con giustezza perspicua l'ufficio della musica nell'opera di teatro, pur senza perdere menomamente di vista la fondamentale unità del dramma musicale. « Gli italiani » [s'intenda, con discrezione e secondo giustizia, quelli delle generazioni più vicine allo scrittore; non i

*fiorentini* (1) nè Claudio Monteverdi] « gl'italiani » non giunsero mai a convincersi di questo: che » l'opera deve apparire come un'unità di parole » azione e musica, e che quell'unità inseparabile » deve fare *un'unica impressione totale* sullo spettatore. Così avvenne che durante lo svolgimento » vero e proprio dell'azione la musica veniva mantenuta piatta e insignificante, e solo la « prima » donna » e il « primo uomo » nelle loro così dette » *scene* potevano cantar della musica più importante, » o per meglio dire della musica vera. Ma qui a sua » volta l'unica cosa importante era la musica, senza » alcun riguardo al momento dell'azione; e spesso anche solo l'abilità del cantante ».

« La verità che l'opera deve apparire come un » unico insieme di parole azione e musica è stata » per la prima volta messa in evidenza, nelle sue » opere, da Gluck ». Lo stesso Sacchini che aveva sostenuto altra volta, in una discussione riferita dal Gerber, (2) il carattere leggero ed edonistico divenuto tradizionale nell'opera italiana, « mutò » probabilmente parere udendo a Parigi le opere del » Gluck: altrimenti non avrebbe composta la forte e » penetrante scena della maledizione nell'*Edipo a Colono*, così contraria ai principii da lui enunciati ».

---

(1) Iacopo Peri, Giulio Caccini, Marco da Gagliano.

(2) *Lessico dei Musicisti* (Kreiser. p. 105).

Verso gl'italiani contemporanei Giovanni Kreisler, a dire il vero, non si mostra tenero affatto. Nomina una volta Gioachino Rossini (*Biogr. framment.* I, 70) ma come uno che non l'abbia per nulla compreso e nemmeno ne presenta la grandezza imminente: vero è ch'egli non poteva conoscere in allora il *Barbiere*, nè possedeva elementi onde vaticinare l'avvento formidabile di un *Guglielmo Tell*. Ha in uggia la melensa virtuosità dei cantanti; i ghirigori i lazzi gl'istrionismi volgarmente insistenti dell'*opera buffa* lo esasperano.

Una sera, offesa e agghiacciata l'anima dalla zotica incomprendione che un pubblico di aristocratici filistei di corte oppone ad un suo duetto drammatico — egli stesso l'aveva suonato e cantato con Giulia, l'allieva diletta, e con che affetto ambedue! — il musicista, a sfogo di estrosa bile, dà di piglio ad una pagina comica della *Molinara* di Paisiello: « La Rachelina, molinarina! » e costringe la buona povera Giulia, invano riluttante, a cantare con lui « il famoso duetto del vecchjo notaro con la bella molinarina ». L'episodio, come è narrato nella *Biografia frammentaria* (I, 122) merita di esser letto. — « Kreisler aveva fatta sua la singolare recitazione dei buffi italiani, che attrae irresistibilmente, e quella volta la spingeva fino all'estremo... facendo smorfie così strane che avrebbe fatto ridere anche un Catone. Non mancarono



» quindi le risate rumorose di tutti e le grida di  
» giubilo.

« Kreisler, estasiato, baciò la mano di Giulia,  
» che rapida glie la sottrasse. — Ah maestro, disse,  
» io non posso davvero ritrovarmi co' suoi strani ca-  
» pricei! Questo salto mortale da un estremo all'al-  
» tro mi dilania il cuore! Non mi chieda più una  
» cosa simile: me lo prometta, caro Kreisler.

» Il maestro voleva rispondere, ma in quel mo-  
» mento la principessa abbracciò Giulia con tanta  
» veemenza e con tanto trasporto che nessuna dama  
» di corte l'avrebbe trovato conveniente. — Vieni  
» al mio petto, tu che sei la molinarina più dolce,  
» più bizzarra e dalla più bella voce che ci sia!  
» Tu puoi mistificare tutti i baroni e i notari del  
» mondo, e perfino... (il resto si perdè in una nuova  
» squillante risata). Voltasi poi a Kreisler: — Caro  
» Kreisler, gli disse, mi avete fatto riconciliare con  
» voi! Ah ora capisco il vostro umore cangiante!  
» È straordinario, davvero straordinario. Solo nel  
» contrasto delle più diverse sensazioni, degli oppo-  
» sti sentimenti, si rivela la vita superiore! Gra-  
» zie, di cuore grazie! Vi permetto di baciarmi la  
» mano »....

Non c'è bisogno di rilevare come l'acre umore  
di questa pagina morda a sangue lo « stile di tea-  
tro » e la voga canora e la bassa inclinazione del  
tempo. Ah, lo sciocco piacere e la volgare superfi-

cialità signorile a cui l'artista si trova condannato a servire! E i bei liberi profondi sogni così spesso misconosciuti, o irrisi con crudeltà inconsapevole dalla pretensiosa sufficienza dei crassi imbecilli! Vi sono a questo proposito altre pagine (*Kreisl.* 28 e segg.) che addentano l'animo come frecce infallibilmente scoccate, tanto fremono di cocente sarcasmo. Tutta la ribellione e tutto il disprezzo dei *Davidsbündler* contro i filistei son già nel cuore amaro vivido e saettante di Kreisler. « Per quanto grande possa sembrare lo spazio — dice egli altrove — pure per gente del nostro stampo ci sono le così dette persone di giudizio che pensano a farcelo terribilmente stretto »... « Che un buon compositore divenga musicista di corte, che un poeta divenga poeta di corte, un pittore pittore di corte uno scultore scultore di corte — e presto voi non avrete più nel paese inutili fantasticatori, ma dei veri e propri utili borghesi di buona educazione e di miti costumi! »

Ma la degradazione e l'avvilimento del gusto non fanno presa su quel libero spirito materiato unicamente di vita estetica. Poi che egli non ha se non da inseguire il proprio fantasma dell'arte, intento solo al palpito dell'ali iridate, alla danza dei piedi leggeri, alle aeree armoniose movenze, nulla gli è più naturale e facile dell'abbandonare coloro che non sanno tenerglisi a fianco alla lor degna

sorte. Una frustata a mezzo il viso, là dove i segni della trivialità ignobile e temeraria son meglio evidenti e repellenti — e via. Per conto proprio egli balza, subito rasserenato, ai cieli dove l'attendono, effuse e pure come anime sciolte dal vincolo mortale, le perfette melodie. Le quali parlano al suo cuore il linguaggio supremo a cui bellezza mai possa giungere, e colmandolo di una divina grazia gli accennano il paese in cui più dolcemente sono fiorite.

« La cosa fra tutte eccellente nella musica, quella »  
» che con forza meravigliosa e miracolosa si im- »  
» possessa dell'animo umano è la melodia... *Can-* »  
» *tabile* è, prendendo la parola nel suo senso più »  
» elevato, un predicato magnifico per indicare ciò »  
» che è melodia vera e propria. Come è che le sem- »  
» plici arie degli antichi italiani, spesso accompa- »  
» gnate non più che da un solo basso, sapevano »  
» commuovere ed elevare così potentemente l'ani- »  
» mo? Non dipendeva soltanto dalla magnifica e »  
» perfetta cantabilità di quelle composizioni? Il »  
» canto è veramente un possesso peculiare e incon- »  
» trasto di quel popolo acceso dalla musica; e se »  
» anche i tedeschi son giunti a una visione più ele- »  
» vata, o per dir meglio più esatta, dell'opera, deb- »  
» bono tuttavia cercare di avvicinarsi ad ogni costo »  
» a quegli spiriti da cui, con forza magica e miste- »  
» riosa, potrà nuovamente essere suscitata nel loro »  
» animo la melodia. Uno stupendo esempio di que-

» sto intimo ricongiungimento allo spirito italiano,  
» l'ha offerto il grande maestro della nostra arte:  
» Mozart ».

Ben è, in fondo a queste parole, qualcosa — forse non un pensiero interamente espresso, ma come un' esigenza riposta e pur incontrastabile del gusto, che merita di essere avvertita, compresa e profondamente rimeditata. È esigenza che si riconnette e aderisce, forse inconsapevolmente ma tenacemente, agli spiriti essenziali della musica; esigenza, rispetto a questi, di creazione e di forma, vale a dire di quanto è più intrinseco e specifico e condizionato all' esistenza « come arte » di quel linguaggio che si manifesta nei suoni. Il pensiero di Giovanni Kreisler accetta sì la concezione dell' opera nel suo aspetto per così dire « globale » di parole azione e musica strette in un vincolo unico, anzi la propugna con energia: nessuno meglio di lui ha compreso l' atteggiamento di Gluck e ha percorso, se non direttamente Riccardo Wagner, Carlo Maria von Weber. Ma il suo istinto finissimo di musicista gli ha fatto scorgere, forse a traverso alcuna 'piega dell' opera gluckiana, il pericolo che l' esattezza programmatica può presentare non all' idealizzazione astratta bensì alla forma concreta della melodia. La distinzione tra « esattezza » ed « elevatezza » nel fatto artistico dell' opera musicale mi appare pertanto non vana-

mente sottile, anzi frutto di una acutissima sensibilità. Là dove il canto musicale *si eleva*, cioè assume ad alta bellezza formale, come nelle melodie giustamente celebrate ed amate di alcuni compositori italiani, sorge su dagli spiriti della musica una virtù così vasta e nuova, una potenza di rivelazione che trascende di tanto quella della parola, da rendersi essa sola, incontrastabilmente, centro d'irradiazione e d'espressione drammatica. Si avverano allora quei momenti di elevazione estetica, di assoluta « verità » musicale, quei miracoli d'invenzione sintetica capaci di suggellare in un solo tema, in una frase divina, il contenuto di una scena intera, di fronte ai quali la rispondenza programmatica, la significazione letterale della parola, del discorso, del dialogo, discendono quasi ad elemento secondario. È questo un tributo che la musica si è fatta spesso pagare in grazia dei propri valori formali anche presso i compositori più grandi: se non che, a giustificare tale tributo, occorre che la linea musicale sorga eccelsa e perfetta, possieda un suo ritmo intangibile, sto per dire fatale. In Mozart, generalmente parlando, tali momenti di grazia, di trasparenza e lucidità e finitezza melodica, di musicalità insomma risoluta e assoluta, sono senza dubbio più frequenti che non in Gluck: per ciò ch'è feracità e vitalità d'invenzione egli tiene di quella felice limpidezza latina che sola, nei tempi moderni, risponde

all'antica greca purezza e scioltezza e che ha per manifestazione prima e suprema, qualunque sia l'arte, musica poesia o pittura, la concretezza finita e sensibile della forma.

Questo ha senza dubbio inteso affermare Kreisler nel richiamarsi alla vocalità piena e linearmente squisita degli italiani: in confronto alla quale l'opera di Gluck, certo programmaticamente più esatta e più densa e più ricca di impulsi drammatici, non riesce altrettanto tersa e celeste e consolatrice. Ed è affermazione sostanzialmente sana, anzi vitale per l'arte. Avesse egli potuto conoscere, forse vent'anni più tardi, nella *Norma* di Vincenzo Bellini l'invocazione alla luna e la prima parte dell'atto secondo e seguatamente la prodigiosa scena finale — esempio senza maggiori del dolore che s'inciela nella effusione del canto — certo avrebbe appoggiato le proprie parole sopra questi, momenti melodici fra i più stupendi che mai abbiano arriso ad anima umana.

## V.

Poichè Roberto Schumann dà principio alla sua attività di critico musicale nel 1831, in età di ventun'anni, già avidamente nutrito lo spirito con letture di poeti e prosatori del primo periodo romantico — J.-P. Richter, Tieck, Novalis ed Enrico Heine

cui, diciottenne, aveva conosciuto a Monaco appena dopo la stampa dei *Reisebilder* e del *Buch der Lieder* — non è meraviglia che l'esperienza fantastico-musicale di Giovanni Kreisler, vigorosamente superstita alla vita corporea dello Hoffmann spentosi nove anni avanti, gli fosse presente e quasi, nei primi saggi, gli guidasse la mano.

Fin da questo momento l'idolo confessato e venerato da Schumann, letterariamente parlando, è il Richter: « . . . Io m'inebbrio di Gian Paolo... Quando arriverai a San Michele, se non hai letto ancora nulla di lui, sarò capace d'ingiuriarti. Procurati, alla prima libreria che capita, il *Titano*, a ciò che possiamo discorrerne insieme. Quando l'avrai letto me ne sarai grato » (*Lett. a Emil Fleschig*, 1827); dopo di lui vengono non dirò in secondo piano ma certo meno focosamente amati e assorbiti, Goethe e Byron. Solo più tardi, e con un posto a sè, compare nel cielo schumanniano un altro dei soli che più vividamente lo illuminano: Guglielmo Shakespeare.

Da Gian-Paolo Richter, Schumann deriva direttamente due cose: nella sfera teoretica il concetto del genio e dell'attività artistica; quale espediente letterario per dar corpo e movimento alle proprie idee, creando l'efficace illusione di due entità psichico-etiche attive e distinte, le figurazioni o simboli di Florestano ed Ensebio. A un procedi-

mento di tal genere non può certo dirsi estraneo lo Hoffmann; se non che con questi, a traverso s'intende Giovanni Kreisler, Schumann collima specialmente in ciò che è indirizzo concreto nel giudizio dell' arte: nel costante desiderio del nuovo, del proteso al domani, congiunto alla rigorosa esigenza formale; nel rispetto assoluto della fantasia e dell' interiorità, nell' anelito mistico alla contemplazione, nel concetto non estrinseco ma intrinseco della forma: tutto ciò oltre a coincidenze varie di minor rilievo, sebbene alcuna particolarmente curiosa e impressionante (1). E ancora con lo Hoff-

---

(1) Ad esempio il presentimento della pazzia. A questo presentimento, in Kreisler, si accenna più volte, una fra le quali in modo esplicito e stringente: cioè nell' episodio in cui la principessa Edvige narra al musicista la terribile follia del pittore Leonardo Ettlinger, terminando con queste parole: « . . . e » mi rimase nell' anima un profondo e invincibile raccapriccio, » che ancor oggi m' invade se penso a questa terribile malattia » che solo si può paragonare a un continuo ininterrotto tormento della morte... E Lei, Kreisler, somiglia a quell' infero lice come fosse suo fratello ».

« Kreisler stava là profondamente turbato, incapace di profere parola. Egli aveva sempre avuta l' idea fissa che la pazzia stesse in agguato contro di lui come una bestia bramosa di preda, che una volta l' avrebbe dilaniato. Egli aveva ora di sè lo stesso terrore che aveva avuto la principessa a vederlo... » (*Biogr. fram.* I, 130).

Quanto a Schumann, il fatto è notorio. Egli stesso ne ha



mann, Schumann dimostra comunanze di gusto e di immaginazione nell'espressione letteraria delle

lasciato una testimonianza dolorosamente eloquente, nella lettera dell' 11 febr. 1838 a Clara Wieck : « . . . Durante la notte » dal 17 al 18 Ottobre 1833, mi venne il pensiero più spaventevole che possa assalire un uomo ; il più spaventevole che il » cielo possa mandare come castigo : quello di perdere la ragione. » Esso s' impadronì di me con tale una violenza, che ogni contro » forto ogni preghiera si tacevano, ridotte simili a sprezzanti » sarcasmi. Codesta angoscia mi perseguitò di luogo in luogo ; » il mio cuore cessava di battere ogni qual volta io mi raffi- » guravo l' impossibilità di « pensare » d' allora in poi. — Clara, » non conosce sgomento nè malattia nè disperazione, chi non » si è sentito annientato fino a quel punto ! »

Undici anni più tardi (1849), invitato ad assumere la direzione dei concerti orchestrali a Düsseldorf, scriveva a Hiller : « L' altro giorno ho cercato in un vecchio testo di geografia » notizie su Düsseldorf : fra le curiosità vi ho trovato tre con- » venti di monache e un manicomio. Ai primi non ho nulla in » contrario, ma mi fu sommamente sgradevole di abbattermi su » quell' ultimo. E te ne dirò la ragione. Qualche anno fa, ricor- » derai, noi abitavamo a Marxen : venni a scoprire che la mia » finestra guardava dritta al manicomio di Sonnenstein. Co- » desta vista finì con l' essermi assolutamente fatale : davvero, essa » guastò tutto il mio soggiorno. Ho dunque pensato che qual- » cosa di simile potrebbe capitarmi a Düsseldorf... Bisogna che » io mi guardi con ogni cura da qualunque impressione melan- » conica di tal genere ».

La catastrofe mentale in cui Schumann precipitò nel 1854 ricorda, ancor più tragicamente che non la immanità di Kreisler, quella da cui fu effettivamente spento lo stesso Hoffmann.

idee: uguale amore della parola precisa e colorita, uguale simpatia al piglio sciolto e mutevole; e quella finezza ed eleganza d'osservazione onde s'insaporisce la prosa con la grazia dell'*humour*, e quella facilità e felicità nell'inquadrare il discorso o dialogo critico entro ambienti fantastici, che in ambedue riesce a vario movimento e a fresca vivacità di rappresentazione.

Famose, se anche non nuove all'origine, sono le *silhouettes* di Florestano ed Eusebio. Agli archetipi richteriani Walt e Vult già si è accennato, ma è pur da aggiungere che nel sintetizzare in codeste personificazioni fantastiche le tendenze e i caratteri più spiccati del proprio temperamento d'artista, Schumann ha proceduto con una spontaneità e un'accortezza insieme veramente singolari. Come si sa, la figura di Florestano esprime gl'impeti ardenti e le esigenze vivaci della miglior giovinezza: l'occhio volto al futuro, lo spirito sdegnoso di vincoli e restrizioni: fantasia indipendenza e ardire. Eusebio invece incarna lo spirito poetico negli aspetti più dolci e contemplativi: è sensibile e timido, mistico e indulgente, avido di bellezze serene raccolte ed intime. Tra codeste tendenze che si oppongono l'una all'altra nei limiti consentiti da una fraternità indistruttibile, si affaccia qualche volta ad assumere una funzione di equilibrio e di mediazione, con matura ma disinvolta autorità, la figura

del Maestro Raro, impersonante la serena saggezza. Tali sono i principali componenti quella società dei « Fratelli di Davide » (*Davidsbündler*) che aveva a scopo precipuo l'abbattimento, in arte, di tutti i *filistei* (1): « società — scrisse Schumann medesimo — la più segreta che fosse mai, poi che non ebbe altra esistenza che nella mente del suo fondatore » (2). Ma, se fu segreto il sodalizio, ne fu ben manifesta e coraggiosa e insistente ed efficace l'azione, la quale ebbe per motto: « Verità e poesia ».

La presentazione dei protagonisti della critica schumanniana avvenne, è noto, fin dal primo scritto che il giovane artista acceso di simpatia e d'entusiasmo per un'opera del pari giovanile di Federico Chopin — allora poco meno che ignoto — stese e mandò, con una lettera trepidante, a quella medesima *Allgemeine musikalische Zeitung* lipsiense in cui eran comparse a loro tempo le agili prose di Kreisler. La pagina, sebbene assai nota, merita di esser qui riletta; sia perchè vi si palesano il tono affettuoso e le qualità stilisticamente migliori di Schumann, sia perchè può essere interessante il confronto, per ciò che è impianto e raffigurazione

---

(1) « Che cosa è un *filisteo*? Un vuoto intestino riempito di paura e di speranza. Che Dio n'abbia pietà! » (SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ediz. Reclam, II 199).

(2) *Gesamm. Schrift.*, I, 8.

d' ambiente, con un passo dei Kreisleriana, riprodotto in nota (1). È intitolata « *Un' opera due* » :

---

(1) Cfr. *Il Club poetico-musicale di Kreisler*: « Tutti gli  
» orologi, anche i più pigri, avevano già suonato le otto, i  
» lumi erano accesi, il pianoforte aperto e la figlia del padron  
» di casa aveva già annunziato due volte a Kreisler che l'ac-  
» qua per il tè bolliva a scroscio. Alla fine si senti bussare alla  
» porta e l'amico Fedele entrò in compagnia dell'amico Assen-  
» nato. A loro seguirono di lì a poco lo Scontento, il Gioviale  
» e l'Indifferente. Il Club era radunato e Kreisler, come di  
» solito, si apprestava a tradurre in suono e armonia tutto  
» quanto era necessario a innalzare gli amici, che avevano spi-  
» rito musicale, dalle polverose brutture in cui eran costretti  
» ad aggirarsi il giorno verso una più pura atmosfera.

» L'Assennato con uno sguardo molto serio, anzi pensie-  
» roso, disse: — Peccato, Kreisler, che l'ultima volta quel  
» tasto impuntato vi costringesse a smettere di sonare! Lo  
» avete fatto riparare?

» — Naturalmente, rispose Kreisler.

» . . . E si mise la sua berretta rossa, indossò la veste  
» da camera cinese e sedette al piano. I clubbisti presero posto  
» sul sofà e sulle seggiole e l'amico Fedele, per preghiera di  
» Kreisler, spense tutti i lumi, sicchè si ritrovarono nelle tene-  
» bre più fonde. Kreisler, a peduli rialzati, arpeggiò pianissimo  
» in basso l'accordo di *la bemolle* minore. Mentre i suoni si  
» perdevano sussurrando, egli disse: — Che cosa mormora così  
» misteriosamente intorno a me? Si alzano e si abbassano ali  
» invisibili... io scorgo un etere soffuso di nebbie. Ma la neb-  
» bia splende scintillando in cerchi fiammanti e stranamente  
» involuti! Dolci spiriti agitano le loro ali d'oro con suoni ed

« Poco fa Eusebio varcò dolcemente la porta,  
» entrando. Tu conosci, sul volto pallido, l'ironico  
» sorriso con cui cerca d'impaniar la gente. Io se-  
» devo al pianoforte con Florestano. Florestano è,  
» come tu sai, un di quei rari musicisti che sem-  
» brano presentire anzitempo tutto ciò ch'è futuro,  
» nuovo, straordinario. Ma oggi doveva pur avere  
» una sorpresa. Con le parole: « Giù il cappello,  
» signori: un genio », Eusebio ci pose innanzi un  
» pezzo di musica. Non ci fu permesso vederne il  
» titolo. Mi misi a sfogliare, così a caso, il qua-  
» derno: quel segreto gustar della musica senza  
» udirne i suoni ha qualcosa di magico. Inoltre, mi  
» sembra, ogni compositore offre all'occhio le sue  
» particolari strutture di note: Beethoven, già sulla  
» carta, appar diverso da Mozart, press'a poco  
» come la prosa di Gian Paolo differisce da quella  
» di Goethe. Ma qui mi sembrava come se tutti  
» occhi estranei, maravigliosamente, mi riguardas-  
» sero: occhi di fiori, occhi di basilisco, occhi di

---

» accordi... (*La bemolle minore, mezzo forte*). Ah!... Essi mi  
» trascinano alla terra dell'eterna nostalgia... » ecc. ecc. (*Krei-  
steriana*, pp. 73-80) — Cfr. il passo preced. anche con questo  
di Schumann: « . . . Tu conosci Florestano: sai bene come  
egli si mette al pianoforte e durante il fantasticare parla come  
in sogno: ride, piange, s'alza, ricomincia e simili.. Cecilia  
stava sul balcone, altri *Davidsbündler* in gruppi diversi qua e  
là... » (*Gesamm. Schrift*, I, 141).

» pavone, occhi di fanciulle <sup>(1)</sup>: a certi luoghi la  
» cosa si faceva più chiara — credevo vedere *Là*  
» *ci darem la mano* di Mozart attorniato da cento  
» accordi; Leporello pareva mi guardasse ammic-  
» cando, e Don Giovanni trasvolava davanti a me  
» nel bianco mantello. « — Suona dunque » disse  
» Florestano. Eusebio consentì, e noi ascoltammo  
» stretti nel vano di una finestra. Eusebio suonava  
» come ispirato, evocando innumerevoli forme della  
» vita più viva: si direbbe che l'ispirazione del  
» momento trasporti le dita oltre la misura con-  
» sueta della loro capacità. A dir vero tutta l'ap-  
» provazione di Florestano, se ne toglì un sorriso  
» di contentezza, non si espresse in altre parole se  
» non che le variazioni avrebbero potuto essere di  
» Beethoven o di Franz Schubert, se questi fossero  
» stati consumati pianisti. Ma come si trovò al fron-  
» tespizio e vi lesse soltanto: « *Là ci darem la*  
» *la mano, varié pour le Pianoforte avec acc. d'Or-*  
» *chestre par Frédéric Chopin, Oeuvre 2* ». e tutti  
» noi stupiti esclamammo: « un' opera 2! », e come  
» i volti ci s'infiammarono assai di rara meraviglia

---

(1) Cfr. *Biograf. frammentaria*, II 40: « . . . e mi domanda  
» se è mai possibile che una melodia abbia degli occhi azzur-  
» ro-scuri. Io gli porto le prove più convincenti che la melo-  
» dia è propriamente anche uno sguardo, che irraggia da un  
» mondo di luce attraverso lembi strappati di nuvole... ».

» e fra le varie esclamazioni non si potè distinguere altro che: « Oh, ecco una cosa pensata sul serio — Chopin — mai sentito questo nome — e chi sarà? — in ogni caso — un genio — non ride là dunque Zerlina o Leporello? », allora si produsse una scena che non saprei descrivere. Riscaldati dal vino, da Chopin e dal gran parlare a dritto e a rovescio, ce ne andammo a trovar Maestro Raro, il quale rise assai e mostrò poca curiosità per la nostra op. 2: « Chè tanto io vi conosco, voi e i vostri entusiasmi per la moda nuova! Comunque, portatemi un po' questo Chopin ». E noi glie lo pròmettemmo pel giorno dopo.

» Di lì a poco Eusebio diede tranquillamente la buona notte; io rimasi un momento da Maestro Raro e Florestano, che da qualche tempo non ha fissa dimora, se ne andò verso casa mia per la strada bianca di Ima. Verso mezzanotte lo trovai nella mia stanza, disteso sul divano con gli occhi chiusi. « Le variazioni di Chopin — cominciò come in sogno — mi girano ancora in testa... Certo — continuò — il tutto è drammatico e considerevolmente « chopiniano ». Forse l'introduzione è quella che meno si combina all'insieme; ma il tema, le variazioni, il finale e l'adagio, sono davvero qualcosa! Il genio vi occhieggia da ogni battuta... [....] E la chiusa! » —

» Solo in Svizzera, finì a dir Florestano, egli aveva  
» provato una sensazione analoga a quella creata  
» da codesta chiusa. Quando, nelle belle giornate, il  
» sole al tramonto irraggia sempre più in alto e  
» più in alto le cime eccelse dei monti è final-  
» mente, come l'ultimo raggio sparisce, vi è un  
» momento in cui par di vedere i bianchi giganti  
» dell'Alpi chiudere gli occhi. Non si sente nul-  
» l'altro, se non che si è avuta una visione divina.  
» — Ma ora volgiti anche tu a nuovi sogni, Giulio, e  
» dormi! » — « Florestano mio caro — risposi —  
» codeste sensazioni personali saran forse da lodare,  
» sebbene piuttosto soggettive. Ma io invece, per  
» poca che sia la tensione che occorre a Chopin  
» per ascoltarsi dentro il proprio genio, io sento  
» anche di dover piegare il capo dinanzi a un tal  
» genio, a una tal volontà, a una tale maestria ».

« E su questo ci addormentammo ».

Si dirà che in questa pagina il piglio novellistico, la dilettazione del tratto episodico o pittorresco, prende alquanto la mano all'esercizio critico vero e proprio. Ed è giusto. Nè le poche righe omesse nella versione varrebbero a modificare l'aspetto complessivo del « pezzo ». Se non che Schumann, ventunenne, è in fatto di esercizio letterario alle prime armi; ha l'anima imbevuta di commozioni e illuminata di riflessi trasmessigli dai suoi scrittori più cari: tenere di quei moti e di quegli



affetti, di quelle ombre e di quelle luci, dev' essergli pur sembrata cosa in tutto desiderabile. E non è a dire che non vi sia riuscito. D'altra parte, in codesto momento le impressioni letterarie o meglio la sensibilità poetica e artistica in genere prevalgono nel suo spirito sulla pretta attività musicale, tecnicamente non ancora matura; urgono amori e umori di gioventù e fan vibrare di mille rapide risonanze quello strumento così desto e pronto eh' egli si trova nel cuore. Di fronte alla musica il suo spirito — più tardi così caratteristicamente e intensamente germanico' — sembra per allora non dico esitante, ma quasi sospeso fra l'austera « paurosa » profondità del genio nazionale e la dolce amabile vivacità italiana. « Voi non avete, affedid-  
» dio! — scrive a Wieck nel novembre 1829 —  
» alcuna idea della musica italiana, che non si deve  
» sentirè se non sotto il cielo che l'ha generata  
» dai suoi sorrisi: quello d'Italia.... Nelle sale da  
» concerto di Lipsia io ho avuto spesso fremiti di  
» rapimento e mi son sentito sgomentato dal genio  
» della musica; ma in Italia ho imparato ad amarlo,  
» anche, codesto genio, — e v'è nella mia vita una  
» sera — unica — nella quale mi parve che Dio  
» in persona mi comparisse davanti e mi lasciasse  
» liberamente e dolcemente contemplare per un mi-  
» nuto il suo volto; ciò fu a Milano, quando in-

» tesi la Pasta — e Rossini. Non sorridete, maestro, » è la verità.... »

Così, quello ch' egli chiede alla musica, come alle altre arti in quegli anni, è un eccitamento alla mobilità della propria fantasia, uno stimolo e insieme un oggetto ai propri sensi affettivi. La soddisfazione di questo desiderio dilaga per entro i suoi scritti meglio assai che non la pretesa e l'autorità di dettar legge a ragion veduta: egli vuol far amare e « parlare » le pagine ch' egli stesso ama, che a lui hanno parlato. Pertanto, la « scoperta » di uno Chopin gli giunge felice e fortunata, e Schumann rifrange quanto può, nelle proprie parole, il canto di quello spirito ancor tutto nuovo e già quasi divino. L' accenno alla volontà, alla maestria, all' intento specifico dell' artista resta frattanto velato di umiltà, circondato da misterioso rispetto. Solo qualche anno più tardi, fatto acuto e ardito dall' esperienza, l' occhio del musicista romperà i veli per iscoprire, ad un tempo, l' anima e l' arte.

## VI.

Oltre all' ispirazione delle figure di Florestano ed Eusebio, Roberto Schumann ripete dal maestro e idolo spirituale Gian-Paolo Richter, come abbi-  
am

detto, anche il canone fondamentale della propria estetica. Non, beninteso, un sistema nel senso filosofico della parola: chè in verità, come giustamente oggi sono dimenticati, così fin d'allora i *Preliminari d' Estetica* (1) di Gian-Paolo poco si prestavano, pel groviglio del contenuto e certe astruse bizzarric dell' espressione, ad apprendere altrui ciò che l' autore stesso non aveva forse veduto con soddisfacente chiarezza; ma il fondo, il nocciolo della dottrina richteriana — già l' ha osservato opportunamente il Kretzschmar (2) — il giovine musicista e ammiratore convinto se l' è preso tal quale. Ed è il concetto del genio, la cui essenza vien determinata da due facoltà: prima, l' origine inconsapevole, spontanea, divina delle idee: seconda, la perfetta consapevolezza e destrezza nell' erigerle a forma d' arte. Enigmatica, misteriosa è nel suo principio l' attività artistica; è, come pronunzia Schumann, « un dono dall' alto ». Ma ben deve essere concretata, sviluppata sino alla perfezione dall' intelligenza e dalla volontà. « La musica è un metallo che hai ricevuto da Dio: studiatli fedelmente di trarne ogni utile » (3).

---

(1) J. P. RICHTER - *Vorschule der Aesthetik*, 1804; cfr. B. CROCE, *Estetica*, pagg. 304-305.

(2) HERMANN KRETZSCHMAR - *R. Schumann als Aesthetiker*, in *Jahrb. d. Musikbibliothek Peters*, 1906, p. 152.

(3) *Gesamm. Schrift.*, III, 174.

A questo atteggiamento mistico per quanto concerne l'origine delle idee — atteggiamento che rispetto a Gian-Paolo Richter si può considerare in parte come rimaneggiamento della dottrina socratico-platonica, in parte come anticipazione notevole del pensiero di Edoardo v. Hartmann <sup>(1)</sup> — Schumann congiunge analoghe vedute intorno all'essenza e all'uso della fantasia creatrice. Dal momento in cui il musicista avverte gli stimoli primi dell'ispirazione e comincia a meditare a edificare a plasmare il proprio lavoro, Schumann lo considera come persona sacra, come un veggente o un vate: vuole anzi che l'artista medesimo abbia in sè un tal sentimento e questo lo innalzi al rispetto assoluto e alla intera libertà della propria immaginazione. Ciò che si rappresenta alla mente dell'artista e gli aspetti singoli e il nesso e l'organicità della rappresentazione sono per Schumann elementi di una volontà sovrumana; egli parla volentieri a tale proposito, come già Kreister, di « sogno » e di « relazione con le potenze celesti ». Tanto che ritiene intangibile, almeno ne' suoi elementi essenziali, la prima concezione di un'opera, come quella che ne contiene la verità più viva e migliore; la ragione s'inganna — soggiunge — non già il sentimento <sup>(2)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> *Philosophie des Schönen*, Leipzig, 1890.

<sup>(2)</sup> *Gesamm. Schrift.*, I, 38.

Scioltezza e spontaneità di fantasia costituiscono dunque per Schumann il requisito primo di ogni buon compositore. Nulla, assolutamente nulla deve intralciarne o piegarne il cammino; non preoccupazione *di forme* — estrinsecamente intese — meno che mai ossequio alla moda e alla probabilità del successo; come nulla deve forzarne il getto. Rovinosa è la volontà di scriver troppo: o si scrivono banalità o ci si ripete accademicamente e inutilmente. Alla volontà dell'artista, che ha da essere attiva e tenace, spetta vigilare che l'ispirazione si mantenga pura e librata in alto; e che quando la felice disposizione al lavoro gli si fa incontro « in forma di belle melodie portate da mani invisibili come i vasi d'oro di cui parla Goethe » (1) il lavoro stesso venga realizzato con gusto con abilità con freschezza e fermezza. Adempiuto a questo compito, il dovere dell'artista di fronte alla propria fantasia è fedelmente esaurito. Come poi questa, in quanto potenza creatrice, abbia da essere stimolata e alimentata, risulta da un pensiero che si riaffaccia con insistenza.

Origine e fonte di ogni stimolo artistico è all'artista la vita. La vita nelle sue esperienze totali: scienza, bellezza, amore, socialità, contrasti dolori aspirazioni — nessuna esclusa: ma con un sentimento

---

(1) *Gesamm. Schrift.*, III 143.

e in un' interpretazione *poetica* di codeste esperienze. « Musica è vita che risuona ». Epperò l' artista ha da tuffarvisi dentro, possederla in tutto quanto essa contiene ed offre, per trarne frutti diversi e copiosi: pur che siano frutti « interiori ». Vivere, vedere, agire, sentire, aprono i solchi e gettano il seme da cui germoglierà la messe. « Cattivo umore e ipocondria sono i peggiori nemici del lavoro: chi si vota a solitudine, ah troppo presto è solo! » — « L'isolamento non conduce a originalità, ma alla pedanteria e alla maniera » (1). — Quegli che comprende Shakespeare e Gian Paolo, comporrà diversamente da chi estrae la propria scienza dal contrappunto di Marpurg » (2).

È chiaro che codesta risonanza che dalla vita proviene ed a sua volta dovrà illuminarla, è concepita da Schumann in un senso, per dir così, « kreisleriano », cioè ben distinto anzi opposto a quanto sia incidenza e materialità. Il « fatto personale », nel suo carattere empirico, non appartiene all' arte; a questa appartengono i « frutti interiori » cioè i riflessi nello spirito e nel sentimento, e precisamente, quanto alla musica, « tutto ciò che nella

---

(1) *Gesamm. Schrift.*, III, 125-126.

(2) *Ibid.*, III, 133. — Federigo Guglielmo Marpurg (1718-95) ebbe fama come teorico della musica principalmente pel suo *Trattato della fuga* (1754).

vita interiore è inesprimibile a parole; quei moti più segreti dell'essere, nello spirito e nel cuore umano, che la musica innalza al grado di consapevolezza piena e profonda » (1). Da ciò dunque che nel contatto immediato con la vita è fatto determinato, osservazione particolare, emozione singola, l'artista deve risalire al fiore della vita: a spiritualità e poesia. E « ricordare ». — « La musica è, in sè, un ricordo di ciò che di più bello sulla terra ha esistito e cessato di esistere » (2).

Dalle idee fin qui enunciate appare manifesta la legittimità dell'antipatia che Schumann dimostra, in ogni occasione, per il comporre a programma. Si voglia o no, un programma qualunque è pur sempre, in quanto l'artista debba seguirlo, un binario e quindi un vincolo e una costrizione alla fantasia, con patente violazione della incondizionata libertà che le spetta. Per di più il programma pone tra lo spirito e l'arte la materialità del fatto o epi-

---

(1) Questo, che Schumann predilige, è un concetto espresso dal WENDT (*Die Hauptperioden d. schönen Kunst*, 1831, p. 163). Il qual Wendt, professore all'univ. di Gottinga e autore di un saggio su Rossini (1824) fu anche collaboratore della *Neue Zeitschrift für Musik* fondata da Schumann.

(2) *Gesamm. Schrift.*, II, 31. Si confronti questo pensiero con quelli del nostro De Sanctis e del Riehl rispetto alla poesia; cit. da B. COCHR, in *Nuovi saggi di Estetica*, Bari, 1920, pag. 249.

sodio o circostanza che si vuol descrivere o che si cerca rappresentare « in atto »: non l'essenza loro, come può fare, senza impedirne la poetizzazione, il puro titolo, ma il carattere realistico, incidentale, antispirituale. Non si tratta più, allora, del « ricordo » liricamente idealizzato, ma della descrizione o imitazione — il che è contrario allo spirito della musica e non può a meno di influire in modo artisticamente negativo sulla sua forma; o si tratta invece — ben peggio — del tentativo di esibire, un pretesto, una « trama » comunque interessante in luogo di quei valori *specificamente musicali* che è dovere dell'artista di far apprezzare in sè e per sè. Fra i compositori più illustri che hanno sperimentato a questo proposito il risentimento di Schumann, si trovano Luigi Spohr con la sua VII<sup>a</sup> Sinfonia ed Ettore Berlioz con la *Fantastica* (questo del Berlioz è rimasto anzi un « caso » famoso); il gran Beethoven medesimo non sfugge, come si vedrà, a una punta di rimprovero.

La *Sinfonia op. 121* dello Spohr reca questo programma: *Del terrestre e del divino nella vita umana*. Il primo tempo dipinge il mondo sereno dell'infanzia, il secondo i vortici perigliosi della giovinezza, il terzo ed ultimo la vittoria del bene sul male. Argomento, come si vede, abbastanza generico e a fondo idealistico-ottimistico: pure a Schumann, nonostante che il lavoro musicalmente gli



piaccia, urta i nervi. « Confessiamo — scrive — <sup>(1)</sup>  
» che contro codesto modo di creare nutriamo un  
» preconchetto, se anche l'abbiamo in comune con  
» solo cento fra i cervelli sapienti. Costoro in ge-  
» nerale si formano le più strane idee sul comporre  
» ed hanno sempre in bocca il nome di Mozart —  
» il quale poi, nello scrivere la sua musica, non  
» aveva certo in testa altri pensieri. Comunque il  
» pregiudizio suddetto l'hanno anche molti non-  
» sapienti; talchè, se un compositore ci si fa in-  
» contro con un programma da porre avanti alla  
» propria musica, io gli dico: — Prima di tutto  
» fammi sentire che la tua musica sia bella, dopo  
» di che, poi, anche il programma potrà piacermi  
» o no. C'è tuttavia una differenza se a poetare  
» per una volta in rime obbligate si trovi un Goethe  
» o qualcun altro » — e il lusinghiero paragone con  
Goete è una *fiche de consolation* che il critico-artista  
generosamente offre al vecchio ed illustre autore.

Ma di più amare parole è abbeverato Ettore  
Berlioz, dopo l'analisi particolareggiata e profonda,  
in tutto mirabile e magistrale, dedicata da Schu-  
mann, di sulla versione pianistica elaborata da Liszt,  
alla *Sinfonia fantastica*. Considerate successivamente  
la forma, la composizione, le singole idee del lavoro,

---

<sup>(1)</sup> *Gesamm. Schrift.*, III, 142.

l'acuta penna dello scrittore entra a notomizzare lo spirito, attraverso il programma famoso: « *L' autore immagina che un giovine musicista, afflitto da quella malattia morale che un noto scrittore designa con le parole: « le vague des passions » veda per la prima volta una donna la quale risponde in tutto e per tutto all' ideale della sua fantasia... » ecc. ecc. E tale programma lo Schumann riproduce letteralmente nella sua minuziosa e insistente lunghezza, ne' suoi odori e sapori dozzinali di romanticismo alla Scribe sino alle parole finali (« Sogno in una notte del Sabba »): « *Egli [il musicista] si vede in mezzo ad orribili mostri, streghe, fantasmi d' ogni sorta, convenuti al suo funebre trasporto. Lamenti, ululati, risate, gemiti. La cara melodia [il tema d' amore] risuona ancora una volta, ma come un tema di danza sudicio e volgare: è lei, che viene! Giubili bestiali l' accolgono: orgie diaboliche, campane a morto. Parodia del Dies Irae ».**

« Questo dunque — soggiunge Schumann — è » il programma di Berlioz. Tutta Germania glie lo » regala: simili guide hanno sempre qualcosa di » repugnante e ciarlatanESCO. In ogni caso sareb- » bero bastate le cinque soprascritte principali [So- » gni, passioni — Un ballo — Scena in campagna » — Marcia al supplizio — Sogno in una notte del » Sabba]; le circostanze precise, che certo debbono » interessare la persona del compositore, poichè egli

» medesimo *vive* la propria sinfonia, non avrebbero  
» mancato poi di tramandarsi per tradizione orale.  
» In una parola, un tedesco di gusto fine, alieno  
» da fatti personali, non ammette di essere così  
» grossolanamente sospinto ne' suoi pensieri: per-  
» fino nella Sinfonia Pastorale potè dispiacergli che  
» Beethoven non gli affidasse di intuirne il carat-  
» tere senza il proprio aiuto. L'uomo ha una sua  
» propria riservatezza di fronte al lavoro del genio:  
» non vuol saper nulla dei motivi, degli strumenti,  
» dei segreti della creazione — è un pudore che la  
» natura stessa dimostra, quando ricopre di terra  
» le sue radici. Si rinchioda dunque l'artista die-  
» tro la propria ispirazione: ue avremmo a saper  
» delle belle se ad ogni opera potessimo veder fino  
» al fondo il primo principio!

» È vero che Berlioz ha scritto anzitutto per i  
» suoi francesi, a cui ci si impone ben poco con la  
» modestia estetica. Io me li raffiguro, col foglio in  
» mano, in atto di leggere e di applaudire al loro  
» compatriota che ha tutto così ben imbroccato:  
» della musica in sè non glie ne importa nulla. Se  
» questa poi, in uno che non conosca le intenzioni  
» del compositore, possa suscitare immagini simili  
» a quelle che egli volle dipingere, io, che ho co-  
» minciato col leggere il programma, non saprei  
» stabilire. Quando l'occhio è guidato ad un punto,  
» l'orecchio non giudica più in modo indipendente.

» Per ciò infine che riguarda la difficile questione del  
» punto a cui la musica instrumentale possa giun-  
» gere nella rappresentazione di pensieri e avveni-  
» menti, crediamo che molti vedano la cosa con  
» troppa apprensione. Ci s'inganna di certo, se si  
» pensa che i compositori si pongano innanzi penna  
» e carta nella infelice intenzione di esprimere, rap-  
» presentare, dipingere questo o quello. Tuttavia  
» non si riducano al nulla eventuali impressioni ed  
» influssi esterni. Inconsapevolmente, accanto alla  
» fantasia musicale opera a volte un'idea, accanto  
» all'orecchio l'occhio; e questo, organo costante-  
» mente attivo, mantiene allora alla linea dei suoni  
» e dei timbri certi contorni che possono nello svol-  
» gersi della musica suscitare veramente un'imma-  
» gine. E quanto più gli elementi che si spòsano  
» alla musica portano in sè di pensieri o figura-  
» zioni omogenei ai suoni, di tanto maggior espres-  
» sione plastica o poetica sarà la composizione; e  
» quanto più fantasticamente e acutamente sarà  
» capace di pensare il musicista, tanto più la sua  
» opera innalzerà o afferrerà l'uditore. Perchè il  
» pensiero dell'immortalità non avrebbe potuto sor-  
» prendere un Beethoven nel corso delle sue fan-  
» tasie? Perchè non ispirarlo ad un'opera il ricordo  
» di un grande eroe caduto? Perchè non, ad un  
» altro, la memoria di un tempo felice? O vogliamo  
» essere ingrati a Shakespeare, che ha suscitato

» dal cuore di un giovine musicista un' opera mi-  
» rabile (1), — ingrati verso la natura e negare che  
» alla bellezza e sublimità di lei abbiamo attinto  
» per le nostre opere? L' Italia, le Alpi, l' aspetto  
» del mare, un tramonto primaverile — forse che  
» la musica non ci ha detto mai nulla di tutto  
» questo?

» Ora se nel programma della sinfonia di Ber-  
« lioz si contengano molti momenti poetici, si è già  
» veduto. L' essenziale è che la musica, a parte il  
» testo e le spiegazioni, sia qualche cosa in sè;  
» ed in particolare, che il suo proprio spirito vi  
» aliti dentro.

» Quest' ultima cosa non si può negare — nem-  
» meno colà dove Berlioz, manifestamente, ha er-  
» rato ».

## VII.

Strano è, che dal fatto che Schumann, negli scritti critici e forse più nelle lettere, parla spesso e volentieri di esperienze e riflessi di vita da lui medesimo tradotti in musica (i *Papillons* op. 2 ad esempio ricordano momenti delle *Annate monelle-*

---

(1) Allude a Mendelssohn e alla sua Ouverture pel *Sogno di una notte d' estate*.

sche di Gian Paolo, le *Danze dei Davidsbündler* op. 6 « contengono gran copia di pensieri nuziali »; quanto ai *Kreislariani* op. 16 (1838) non c'è bisogno di indicarne l'origine) — dall'incitamento continuo e pressante al vivere socialmente, all'osservare, al sostanzinarsi e fecondarsi di vita vissuta, dai titoli stessi, sovente episodici e « rittrattistici » che gli piaceva apporre, si sia voluto trargli l'accusa di forte contraddizione tra la sua sensibilità di uomo e la conseguente pratica d'artista da un lato — e dall'altro i precetti e le esigenze ch'egli pone in fatto di spiritualità pura e di forma valente per sè, per una sua propria chiarezza e finitezza.

A torto. La contraddizione, che il Kretzschmar tra gli altri si sforza invano a spiegare<sup>(1)</sup>, in realtà non ha nessun bisogno di venire spiegata, poi che non esiste affatto. Per ciò che è il suo proprio metodo come compositore, Schumann medesimo dichiara di comporre ciascuna pagina in piena libertà di spirito e di fantasia e dopo — soltanto dopo — pensar a trovarle un titolo<sup>(2)</sup>. Quanto ai rapporti col mondo, egli assume che una copiosa esperienza — non poi eccessiva e in ogni caso senza danno

---

(1) Saggio cit. p. 66.

(2) Lettera a Enrichetta Voigt a proposito dei *Papillons* (1834).

dell'equilibrio morale — arricchisca l'attività della fantasia: non che debba ipotecarla e riempirla di sè e riversarsi così greggia e tumultuosa nell'arte. E si noti poi che gli stimoli di Schumann intendono tutti a sempre maggior conquista spirituale: col leggere Swift, Byron, Shakespeare, Goethe, Jean-Paul; col gustar pitture, coll'interessarsi alle scienze. Vita, certo, deve contenersi nell'arte, ma non quella che dà materia alla letteratura da biblioteca circolante (1), o che rigira in eterno su sè stesse le rime consunte di *cuore* e *dolore* (2); sì quella che si è risolta in ispirito, in poesia, in liricità, quella che il sentimento elabora « come ricordo » fin che ne fiorisea a un tratto, inconsapevolmente, l'espressione concreta e sensibile.

Ecco il « magico dono »: il dono che viene dall'alto reato da mani invisibili: il tema musicale, la melodia, l'idea finita palpabile e formata. Quando ha ricevuto la grazia di codesto canto, allora il musicista si stacchi dal mondo e si porti in solitudine, per ascoltarsi dentro le voci più riposte, per propiziar le nascenti, per allacciarle e integrarle (ah la terribile difficoltà dei « nessi » che solo il genio supera superbamente — mentre il semplice talento proprio li rade la terra e incèspiea!) per giungere-

---

(1) *Gesamm. Schrift.*, III 127.

(2) *Gesamm. Schrift.*, II 28.

in somma con tutte le sue forze a pienezza e determinatezza dell'espressione, a costruzione ben meditata, limpida e coerente. Spirito e forma sono fra loro in rapporto di reciproca chiarezza e in arte non si disgiungono (1): il « finito » della forma traduce e crea a sua volta l'infinito dello spirito.

Siamo, come si vedé, al concetto del « romantico » tal quale ci si è rivelato, quasi con le stesse parole, in Giovanni Kreisler. Al concetto che vorremmo chiamare del *romantico puro*: vale a dire esigenza, nello spirito, di piena liricità germogliata su da un *humus* di umane esperienze, ma mediata e disinteressata da queste, ed effusa nella forma tersa, nitida, ben lineata, la cui stessa bellezza plastica protegga come uno smalto incorruttibile i valori espressivi che la compongono. Evidentemente l'altra tendenza romantica, quella che vuol 'gettare nel crogiuolo dell'arte e fondere a vampate in amalgame incandescenti tutta la materia greggia dei « fatti personali », i pezzi autobiografici traboccanti e fumosi, gli sfoghi improvvisi di sensualità erotiche o mistiche, si trova ad un polo opposto. Il fatto che l'una abbia potuto subentrare all'altra nell'opinione comune e imporsi in pose gladiatorie sventolando a propria intenzione, veli e chioeme al vento, la bandiera fiammante del romanticismo,

---

(1) *Gesamm. Schrift.*, III, 175.



si risolve in un equivoco enorme. Tale equivoco Schumann, per quanto ha potuto a' suoi tempi, lo ha presentato e avvertito. E non ha mancato di reagirvi.

» Chenella musica, arte romantica in sè — scrive il suo Florestano — s'abbia a fondare una speciale scuola romantica, è assurdo » (1). Eppure questa è fondata, anzi cresce e monta: e il malcontento che suscita investe Schumann medesimo e gli amici di lui, confusi con gli altri a loro malgrado. « Romantici del diavolo! — urla un giorno a chi » li chiama così (2) — e dove sono fra noi? Dove » si nascondono? Son forse Mendelssohn e Chopin? Che c'è da dire contro di questi? Ci sono » altri che valgono meglio? — Si smetta una buona » volta di mischiar tutti in un mazzo e di sprezzare gli sforzi di giovani nostri musicisti per ciò » che di biasimevole può apparir nei lavori della » scuola franco-germanica; in Berlioz o in Liszt. E » se non sapete distinguere, o dateci dunque opere » voi stessi, cari vecchioni! — Opere! Opere! »

Ma come le opere, naturalmente, non rispondono alla chiamata, e invece continuano a piover parole che insistono nell'equivoco, Schumann si

---

(1) *Gesamm. Schrift.* I, 40.

(2) *Ibid.* II, 190-91, contro il *Musikdirektor* Mosevius di Breslavia e la *Allgem. Musikal. Zeitung*.

sforza ancora, tenacemente, di separare il proprio pensiero e atteggiamento da ciò con cui non sopporta d'esser confuso. E parla pur chiaro! « Io » sento il più cordiale fastidio della parola *Romantici*, sebbene non l'ho pronunziata dieci volte in » vita mia; nondimeno, se volessi definire in una » parola il nostro giovine amico [Stefano Heller], » lo dovrei pur chiamare un romantico, e quale! » Peraltro, con quel caotico e nichilistico disordine » dietro il quale parecchi cercano il romanticismo, » ed anche con quel materialismo grossolano e raffazzonato in che si compiacciono i neoromantici » francesi, l'amico nostro, e sien grazie al Cielo, » non ha che vedere affatto. Anzi egli sente per lo » più con naturalezza e si esprime in maniera abile » e chiara » (1). In che è dunque romantico lo Heller? In una sua nota personale, che è nota dello spirito e del sentimento ed è risonanza più fonda e più intima di quella ordinaria dei suoni « come » una fiammella sua propria che si accende, quasi » color dell'aurora, e ne fa vedere i fantasmi, del » resto ben lineati, in una luce inconsueta. In fine » nulla di sovrumano, fuor che un'anima sensibile » in un corpo ben vivo. E forme nuove fantastiche » e libere ».

Forse il ritratto estetico, chi pensi oggi alle me-

---

(1) *Gesamm. Schrift.*, II, 42.

lodie troppo tenere e all' armonia un poco piatta e consueta dello Heller, è più bello del vero. Ma questo non conta. Ciò che conta è il pensiero che l' ha dettato.

### VIII.

Poichè nelle « forme nuove, fantastiche e libere » premessa la spiritualità e poesia come campo dell' ispirazione e la plastica spontaneità dei temi, è pur tutto lo Schumann del primo fresco effondersi di lirico abbandono, lo Schumann dalla perenne fervida slanciata aspirazione a parole non ancor dette. Il rispetto amoroso e studioso della forma non è e non ha da essere ossequio accademico *alle forme*. Conoscere il passato, sì, ma non imitarlo. Il più acre disprezzo di cui egli è capace si rivolge a chi merita il verbo caustico: « scimmiot-tare ». Natura, natura e indipendenza, all' artista!

Già Kreisler aveva parlato, a questo proposito, auree parole: *Dall' imitazione delle forme nulla può nascere di spirituale, poi che la forma stessa deve venir generata dallo spirito*. E Schumann balza con lingua di fiamma contro chi si è permesso dargli il malcauto consiglio di prendere a modello i classici: « In che modo osate voi farmi un sermone di quelli che si tengono ai principianti? Io ho ben studiato Gluck e Händel e Bach. E che perciò?

Come se non vi fosse se non una forma o due, a cui dovessero piegarsi tutte le creazioni dello spirito! Come se ogni pensiero non portasse in sè, nascendo, la forma propria! Come se ogni opera d'arte non avesse contenuto e disposizioni particolari! » (¹).

Natura indipendenza e maestria: ben sono queste le espressioni comprensive e definitive della sua anima estetica, queste che gli fanno amare di amori diversi ma egualmente intensi e raggianti, Beethoven, Schubert, Chopin. Non Beethoven perchè, come pretendevano i suoi vuoti fanatici, avesse immerso il pensiero dalla mattina alla sera oltre le nuvole, nell'astratta immortalità e nel corso delle stelle: sì per il petto vasto e possente radicato alla terra con mille radici gonfie di succhi vitali, sì per l'occhio ardito a sostener la luce dall'alto a scrutar le tenebre nel profondo (²). E perchè aveva anelato al futuro, con la sua dura volontà, e cercato di inchiodarne più di un lembo nella realtà così intensamente sostanziata dell'arte sua. Futuro, soggiunge Florestano, che dalle *Ouvertures* a *Fidelio* o *Leonora* erompe, forse più che dalle Sinfonie, denso e fecon-

---

(¹) Lettera del 22 Settembre 1851. È indirizzata a un tale rimasto ignoto, che aveva mandato a Schumann e n'ebbe, con questa lettera, respinto, un libretto intitolato *Beatrice*.

(²) *Gesamm. Schrift.*, I, 141.

do. — Non Schubert per ciò che nella forma esterna, nel tratto armonico o strumentale lo riavvicina a Beethoven, ma per l'anima che ha propria, piena di germogli primaverili, splendente dell'umana giovinezza a cui ha dato canti immortali, soave e brillante, malinconica e felice <sup>(1)</sup>. — E non Chopin per l'impronta del dolor patrio, per la calpestata zolla sarmatica onde si espressero in lui accorati lamenti e pianto profondo. No: l'arte vuole di più <sup>(2)</sup>. Egli ha adorato Chopin per la crescente vastità del suo palpito lirico, per la fantasia piena di amore, per l'azzurra trasparenza stellante, per l'essenza raffinatissima della sua arte intessuta di ardite dolcezze — arte così nuova e così *sua* che non pure ciascuna melodia ma ogni accordo, ogni accento, ogni respiro e pausa e trillo porta il suggello del suo genio aristocratico e della sua mano lieve. Sopra questi che sono gli affetti più vivi nel cuor musicale di Schumann, splende e vigila un amore più celeste e come più casto: l'amore per colui che con la sua musica fu « solo in alto », nel cui nome egli riconosce gli altri come maggiori fratelli, fatti degni per ciò che hanno dato di più puro e perfetto: Mozart.

Ma verso tutta quella che a' suoi giorni fu mu-

---

<sup>(1)</sup> *Gesamm. Schrift.*, II, 120.

<sup>(2)</sup> *Ibidem.*, I, 188.

sica giovanile e rappresentò una viva promessa, un chiaro alacre sforzo di creazione o un grado magistrale e geniale d'interpretazione, Schumann si direbbe con animo aperto e attento, con simpatia pronta e cordiale. Lo seppero tra i molti Ferdinando Hiller, Adolfo Henselt, Sterndale Bennett e Weber e Paganini e Bazzini. Odii artistici non ne ebbe o non ne espresse che uno — e non infondato: Meyerbeer. Della musica italiana vide, in complesso equamente, il bene ed il male. Quanto a Berlioz — il « furente baccante, terror de' filistei pei quali vale un mostro villosa dagli ocelli voraci » — glie ne dispiacquero francamente i tumultuosi eccessi, la stravaganza eccentrica e disuguale, la materialità quasi fisicamente pesante di concezioni non purificate non aereate, ma gli riconobbe, fin dall'opera prima, del genio, e, come scrisse, non gli bisognarono a questo dieci anni, sì un giorno. E lo tenne per uno dei compagni nel nome liberatore e fatidico di David.

Non diversamente accadde in rapporto a Liszt, dei cui lavori — fintanto che potè seguirli nelle sue critiche: cioè fino agli Studi sui *Capricci* di Nicolò Paganini (1842) — parlò con libera acutezza. Naturalmente, come dell'autore della *Fantastica* non conobbe le *Scene del Faust*, nè *Giulietta e Romeo* nè il *Requiem* ecc., così del Liszt gli rimasero ignoti il *Concerto in La*, le due *Sinfonie*, la *Graner-Messe*, i

*Poemi Sinfonici*: le opere insomma che, comunque se ne apprezzi il valore, furono decisive alla fama dell'ungherese. Come interprete al pianoforte lo ammirò senza riserve, con entusiasmo pieno e convinto. « Non si può paragonarlo — disse — che a Paganini e alla Malibran: i due del resto dai quali egli stesso riconosce di aver derivato il proprio meglio » (1).

Il fenomeno opposto a quello di Berlioz si impersonò per Schumann in Felice Mendelssohn — *Felix Meritis* come lo chiamava per vezzo nella onomastica dei « Davidsbündler ». Pel musicista del *Sogno d' una notte d' estate* il musicista degli « Studi Sinfonici » ebbe un'ammirazione alta e costante: sebbene più, forse, raffinato riconoscimento e com-

---

(1) È interessante il raffronto, se pur accennato di volo, che Schumann fa della trascrizione dei *Capricci* per violino di Niccolò Paganini fatta da Liszt, con la sua propria, tratta dalla medesima raccolta paganiniana nove anni avanti: « Si può dire che Liszt abbia enunciate, in questo lavoro, tutte le proprie esperienze, come se avesse voluto trasmettere ai posteri i segreti del suo suonare. Non poteva dimostrar meglio la sua ammirazione pel grande artista defunto che nella presente versione, accurata fino al minimo particolare e fedele allo spirito del modello. Se la rielaborazione di Schumann mirò a porre più che tutto in evidenza il lato poetico di ciascun pezzo, Liszt a sua volta, senza aver disconosciuto quello, ne esalta il lato di bravura... » (*Gesamm. Schrift.*, III, 98). Il giudizio è per tutto.

piacimento d'artista che non umana simpatia e rispondenza poetica. Gli piaceva e lo stupiva la facilità l'equilibrio la rotondità del chiaro limpido canto, lo spirito sereno e composto, la scioltezza signorile, la infallibile maestria della realizzazione, quel « ehe » intraducibile di arte fatta per l'arte, per un dolce e pacato e ordinato senso della bellezza, onde certe pagine del Mendelssohn traggono la vaghezza di un intreccio floreale. Ma non gli sfuggiva e non nascondeva, a volte, un'impressione come di freddo e di muto, come di corde non abbastanza vibranti sotto lo smalto dell'euritmia perfetta. Un giorno — e fu a proposito del Trio in *re minore* op. 49 — sorpreso anche una volta dalla vena pronta e cristallina, dalla musicalità ineccepibile fluida e apollinea dell'artista, giunse a paragonarlo a Mozart: « egli è il Mozart del nostro secolo, il musicista limpidissimo nel cui chiaro sguardo tutti i contrasti del tempo presente si riconciliano... » ma il paragone restò in tronco: meglio, servi a lanciare l'augurio che fosse pur nato il nuovo Beethoven (1). I « contrasti del tempo » esigevano dunque a coglierli un orecchio più intento, e una voce più profonda a tramandarli alle generazioni avvenire.

---

(1) *Gesamm. Schrift.*, III, 35.



IX.

La battaglia critica di Roberto Schumann durò, giornalmisticamente ininterrotta, dieci anni. E fu battaglia spesso veemente, sempre ardita e diritta, animata dal grande amore dell' arte, dalla fervida generosa simpatia verso i compagni — tacendo costantemente di sè — ; intenta a esigere l' ottimo dai migliori, ma non mai crudele, neppure verso i nemici. « Per la musica che m' infastidisce non trovo parole » — scriveva nel 1850 a Ferdinando Hiller : e si trattava, al solito, di Meyerbeer.

Approvazioni non ne ebbe molte <sup>(1)</sup>, aiuti quasi nessuno. Gli giunse una volta, trasmesso da Henriette Voigt, il saluto e il nobile plauso di un veterano : di Federico Rochlitz, l' antico direttore della rivista che aveva ospitato più di trent' anni avanti gli articoli firmati da Giovanni Kreisler. Schumann ne fu così lieto che con parole grate e commosse pubblicò — caso di assoluta eccezione — la lettera <sup>(2)</sup>. E pochi mesi dopo, a una *Suite* di otto pezzi per pianoforte ch' è fra le sue cose più belle e vive e vibranti di umor fantastico, impose, memore, il ti-

---

<sup>(1)</sup> Ricevette però, compenso che egli stesso aveva ambito, la laurea in filos. *honoris causa* dall' Università di Jena (1839).

<sup>(2)</sup> *Gesamm. Schrift.*, II, 16, in appendice all' annata 1837.

tolo stesso che Ernesto Teodoro Hoffmann aveva dato alla raccolta dei pensieri musicali espressi nel nome della propria creatura: *Kreiseriana*.

Come già quelli, il Rochlitz e Giovanni Kreisler, per Beethoven, così Schumann aveva rivelato accompagnato glorificato un genio: Federico Chopin. Ma il cielo musicale fecondato di poetica vita e illuminato dalla bellezza rivelata e rivelatrice, il ciclo del « romantico puro », egli non lo concepiva esauribile, sì rinnovantesi perennemente, come suprema espressione del tempo, di generazione in generazione. Sicchè, con lo spengersi lento ma inesorabile del grande artista polacco, la penna letteraria di Roberto Schumann si era arrestata, quasi sospesa sulla già espressa speranza: che rinascesse alla musica il nuovo Beethoven.

Da questa speranza, unita alla gioia generosa della rivelazione ond'era stato mosso a scrivere la prima volta, egli fu ricondotto nel 1853, un anno avanti la malattia mortale, alla rivista che aveva fondato. Mandò due brevi pagine un poco stanche — le ultime sue — dal titolo *Nuove strade*. Esse cominciano così:

« Son passati degli anni — quasi altrettanti  
» quanti ne dedimai alla redazione di questo foglio,  
» cioè dieci — da che io son rimasto lontano da  
» questo campo così ricco di ricordi. Spesso, non  
» ostante la serrata attività artistica mi vi sentii

» risospinto: nuovi talenti, e considerevoli, appa-  
» rivano, una nuova energia della musica sembrava  
» annunziarsi — come dimostrano parecchi degli  
» artisti più attivi dei nostri giorni, se anche le lor  
» produzioni son note solo a una cerchia ristretta.  
» Io pensavo, seguendo col maggior interesse le vie  
» di codesti eletti, che dovesse pur balzare da tale  
» preparazione uno il quale fosse chiamato ad espri-  
» mere in guisa ideale la parola più alta del  
» proprio tempo, uno che non ci dimostrasse mae-  
» stria conquistata grado per grado, ma simile  
» a Minerva uscisse del tutto armato dal capo del  
» Cronide.

» Ed ecco è venuto, il giovine sangue alla culla  
» del quale hanno vegliato grazie ed eroi. Ci giunge  
» da Amburgo: si chiama Giovanni Brahms ».

---



UN QUESITO DI ESTETICA MUSICALE  
IN ANATOLE FRANCE.



## UN QUESITO DI ESTETICA MUSICALE IN ANATOLE FRANCE.

### I.

Nello scrivere uno studio su Stendhal, apparso nella *Revue de Paris* il 1° Settembre 1920, è capitata ad Anatole France una piccola disavventura a soggetto musicale. Egli si è lasciato sfuggire, in alcuni periodi non meno amabili, per la grazia della parola, degli altri che gli sono propri, qualche considerazione sull'arte e sull'estetica della musica la cui intrinseca assurdit  ha colpito uno, almeno, fra i suoi lettori: l'autore del *Romantisme Français*, Pierre Lasserre. Tanto che questi non ha potuto tenersi dal dar  al maestro illustre una lezioncina in proposito, pubblicando pochi mesi or sono, nei « Cahiers verts » del Grasset, una sua *Philosophie du Goût musical*.

Che il creatore di M. Bergeret, nel porsi — d'altronde senza pretendere di risolverlo — un problema sbagliato nei suoi termini, e nel corredarlo di due o tre incisi assolutamente infelici, abbia avuto torto,   fuor di dubbio: e di questo ci renderemo conto tra poco. Ma che il Lasserre a sua volta, nello

scegliere le argomentazioni in contrario e nel costruire su di esse un'estetica della musica, (chiamiamola così, giacchè *Filosofia del gusto*, nel caso presente, è espressione dilettesca e di scarso significato), che il Lasserre, diciamo, sia giunto o no ad aver ragione, questo è da vedersi. E il discutere appunto questa risposta ci sembra fatica non inutile: sia perchè nello scritto del Lasserre sta fino ad oggi (cronologicamente almeno) l'ultima parola dell'estetica musicale francese — la quale si è fatta avanti, da una ventina d'anni in qua (dal Lichtenberger al Dauriac, dal Bazaillas al Lalo e all'Emmanuel e ad altri moltissimi) con una frequenza e un fervore che non possono a meno di richiamare attenzione — sia perchè, nonostante le differenze da scrittore a scrittore, nell'indirizzo complessivo di codesta estetica francese contemporanea, che si rispecchia in parte nel Lasserre, vi è la tendenza a mettere o rimettere in valore concetti e punti di vista che a noi sembrano o volgari e superficiali o addirittura contrari a verità ormai note. Le quali verità, se sono state scoperte e dimostrate in Germania, non c'è guerra al mondo che valga a ricondurle in fondo al pozzo; se poi, come per qualcuna accade, sono di provenienza italiana, dovrebbero, per debito, se non altro, di alleanza morale, far parte di ogni onesta cultura anche presso i nostri intellettuali vicini.



II.

« Ce que Stendhal goûta d'abord en Italie, ce fut la musique italienne. Sans être musicien, il avait un sentiment très vif de la mélodie. Pourtant ce qu'il a écrit sur Rossini paraît aujourd'hui très vieux et fait sourire. Cela tient au sujet. Il est surprenant que cet art, qui est commun aux oiseaux et aux hommes et qui devrait chez l'homme comme chez l'oiseau présenter la stabilité des beautés naturelles, est au contraire le plus exposé aux révolutions du goût et aux vicissitudes du sentiment. Quoi! la musique n'est soumise qu'à la loi des nombres, elle devrait être fixe comme l'arithmétique et elle est à la merci de tous les caprices de la mode. Je voudrais bien qu'un musicien philosophe m'expliquât cette singularité ».

Così Anatole France. Al quale un uomo qualunque, cioè anche non musicista, anche *non filosofo*, avrebbe potuto rispondere — e sarebbe stata la risposta migliore — che *Quandoque bonus dormitat Homerus*, e che pur al più delizioso e arguto e attico dei prosatori francesi può accadere, in un momento d'oblio, di accumulare in poche frasi armoniose molte cose leggiadramente insensate. Che il dire la musica, *come arte*, « comune agli uomini ed agli uccelli » suonerà sì lepida cosa, come riflesso-

di un malizioso naturismo, ma vale esattamente quanto il dire la pittura arte comune a Leonardo e Raffaello e alle ali delle farfalle, alle penne del pavone e — con sopportazione — alla zona sessuale del mandrillo. Che « la stabilità delle bellezze naturali » non è verosimilmente nè stabilità nè bellezza, posto che è dubbio se un « bello di natura » esista *in sè*, e in ogni caso esso non si identifica col fatto e con la funzione dell' arte. Esiste piuttosto nella nostra fantasia, come *scoperta* stimolata da mille disposizioni accidentali, quindi con la notoria variabilità dello *stato d' animo* (1). Che la mu-

---

(1) AMIEL. E LEOPARDI (V. B. Croce, *Estetica*, p. 99) dice che il bello naturale è *raro scarso e fuggitivo*. Si confronti anche la testimonianza del Petrarca (*Epist. fam.* Lib. IV, I); il quale salito sull' alta cima del monte Ventoso in Francia e godutone la veduta bellissima, se ne senti ad un tratto distolto dalla lettura di un passo di S. Agostino: « *E gli uomini vanno a mirare le altezze de' monti e i grossi flutti del mare... E abbandonan sè stessi...* » Più volte, scendendo, mi ero volto a dietro a riguardare la vetta del monte, e mi *apparve alta a pena d' un cubito* dinanzi all' altezza del pensiero umano ». (V. G. Carducci, *Opere*, X, 159). Quanti neghino il Bello di natura, da Schelling a Solger, da Hegel a Schleiermacher, è risaputo. Il France qui sembrerebbe arrestato ad un punto della filosofia greca: al principio della discussione sul bello nell' *Ippia Maggiore* platonico. Ma a quel punto solo, chè già Aristotile, nella *Poetica*, distingue nettamente fra il *fatto artistico* e la *bellezza*,

sica, in quanto creazione artistica, ossia attività artistica, è ben lontana dall'essere soggetta *solo* alla legge dei numeri e fissa come l'aritmetica: chè anzi il musicista, il creatore, l'esecutore o il semplice ascoltatore di musica, della legge dei numeri se ne disinteressa affatto, non l'avverte menomamente, è *nesciens se numerare*, se proprio si voglia ritirar su dalla annosa polvere la famosa definizione di Leibniz (<sup>1</sup>).

---

e nessun altro di poi identifica il fatto del bello con quello dell'arte. PLUTARCO: « non è la stessa cosa, il bello e lo imitar bellamente » (*De aud. poetis*, cfr. CROCE, 169),

Ma se anche si ammetta, in ipotesi, il « bello naturale », resta innegabile il fatto che la musica è, coll'architettura, proprio di quelle arti che non trovano in natura modelli da imitare. Una successione ordinata di suoni *misurabili* (qualità, fino ad oggi, necessaria alla musica) non si riscontra in natura: i fenomeni sonori che in essa si manifestano mancano di proporzione intelligibile. Ciò vale anche per il fenomeno più puro e piacevole nella vita naturale dei suoni, il canto degli uccelli. (Cfr. HANSLICK, *Del Bello musicale*, trad. Torchi, Cap. VI°).

(<sup>1</sup>) *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*. Ma non si può, senza svisarla, staccare questa definizione dal restante pensiero del Leibniz, pel quale essendo la conoscenza intellettuale la sola *chiara e distinta*, il fatto estetico della musica assumeva, coll'essere esercizio aritmetico, ma « inconscio », un grado quantitativamente intermedio tra la *chiarezza* e la *distinzione*.

Giacchè altro è acustica ed altro è musica, altro ottica ed altro pittura (anche l'ottica per via della velocità dei raggi luminosi e della rapidità delle vibrazioni è scienza di numeri) ed infine altro è poesia ed altro è metrica: sebbene nel rapporto fra queste ultime la legge dei numeri sia infinitamente più sensibile e, nell'attuazione pratica, ben più a « portata di mano » che non nella creazione musicale (1). Che dunque, riassumendo, il mirabile scrittore Anatole France si è dimenticato, semplicemente, il fatto che la musica è un'arte, cioè un'*attività dello spirito* e non un inarticolato grido animale; che è conoscenza intuitiva dell'individuale e del concreto e non conoscenza razionale del generale e dell'astratto come l'aritmetica; e che pertanto, dato ciò che essa innegabilmente è, le rivoluzioni del gusto e le vicissitudini del sentimento non la toccano nè più nè meno, — se mai forse, in quanto

---

(1) HANSLICK, *op. cit.*, cap. III: « La matematica regola semplicemente la materia elementare della musica per renderla atta ad elaborazioni spirituali ed agisce nascosta nei rapporti più semplici, ma il pensiero musicale si rivela senza di essa ». « Ciò che di elementi musicali fa un'opera d'arte, e la eleva dalla serie di esperienze fisiche, è libero, spirituale, quindi non calcolabile. Nel lavoro musicale la matematica ha una parte sì piccola o sì grande come nelle manifestazioni delle altre arti ».

del sentimento è la più pura e *mediata* incarnazione, la toccano meno — di quello che avvenga alle altre arti.

### III.

Queste poche parole, le quali confutano rapidamente ma sostanzialmente le singole affermazioni del France, sarebbero state sufficienti a rimettere le cose a posto. Ma il Lasserre, pur avendo scritto in risposta a tre brevi periodi un intero volume, non le ha pronunziate: o, per esser più esatti, si è contentato di affermare genericamente, se pur giudiziosamente, che il gusto musicale varia altrettanto quanto varia il gusto letterario o il gusto per le arti figurative; che se Rossini trascinò all'entusiasmo la generazione sua contemporanea e se un'eco di codesto entusiasmo fa ora sorridere Anatole France (non noi, che ce ne rendiamo perfettamente conto riconoscendo nel Rossini uno dei più stupendi e felici genî che abbia avuto la musica), ben più a torto di lui furono proclamati a' loro giorni artisti immortali e autori di capolavori eccelsi, uomini come Tomaso Corneille e Casimiro Delavigne e Jacopo Delille (1) e Paolo Delaroche — il quale ultimo ap-

---

(1) Si sa che Voltaire, « il dittatore del gusto », come lo chiama il Carducci, salutava per *Abbé Virgile* il Delille, e per *Chevalier Tibulle* il Parny. Questi, che ora sembrano complimenti

parve emulo, nientemeno, di Michelangelo. Ai quali esempi, diciamo noi, nulla è più facile di aggiungerne altri a volontà: dalla *Merope* di Scipione Maffei portata alle stelle durante cinquant'anni, al teatro intero di Pietro Metastasio che riempì l'Europa della sua fama trionfale ed oggi non è che un bel ricordo letterario; oppure, rovescio della medaglia, dalla Divina Commedia lasciata in disparte per quasi due secoli, al teatro greco, da Eschilo ad Aristofane, totalmente obliato per oltre un millennio. Concludiamo dunque di pieno accordo che *su ogni ramo*

---

ma che allora eran giudizi, Anatole France li conosce di certo. E conoscerà anche il paragone del ginevrino Sismondi fra il nostro senator bolognese Ludovico Savioli e.... Anacreonte: « *Aucun poète de notre âge ne rappelle plus complètement Anacréon; c' est la même grâce dans les images, la même mollesse dans la versification, la même ivresse d' un amour qui semble toujours heureux...* » « *Sa poésie est hautement pittoresque* ». E questo, ancora più mirabolante: « *Savioli... è l'ultimo cigno di Grocia. Si sa che i cigni morivano cantando, per risorgere come la fenice, di secolo in secolo; e in una di queste beate apparizioni Savioli toccò in sorte all' Italia. Tutta la volontà, tutti i profumi della scuola ellenica, conservano appo lui la freschezza dello rose di primavera; e sono rose originali* ». (P. MARONCELLI, cit. da G. Carducci nella Prefazione ai *Poeti Erotici del sec. XVIII*, — Firenze Barbèra). Per il Cantù invece, il Savioli medesimo *belò in metro monotono come i pensieri. O vicissitudini!*

*dell' arte* e obbedendo alle medesime cause generali, può operare in determinati periodi di tempo, giudicando a suo talento e spesso a sproposito, una corrente sentimentale e un capriccio della moda; oppure, con azione più vasta e seria, si ripercuotono le circostanze della civiltà e della cultura. E tutto ciò è di così manifesta evidenza, che stimiamo inutile proseguirne la discussione.

Ma per ciò che riguarda, invece, la posizione del musicista di fronte alle « leggi dei numeri » il Lasserre, se ha veduto giustamente che tale posizione non può essere se non quella dell'indipendenza e del totale disinteressamento, si è limitato a constatare il fatto empiricamente, senza coglierlo nella sua ragione fondamentale, anzi nella sua necessità teoretica. La parte più felice del suo scritto sta nella dimostrazione, condotta con lodevole chiarezza, che i rapporti numerici dei suoni, se innegabilmente esistono, non costituiscono tuttavia affatto un *sistema* aritmetico logicamente coordinato, tale insomma che si presti per sè stesso a induzioni o deduzioni qualsiasi d'ordine scientifico. Dimostrato ciò, egli conclude: « Soprattutto si vorrà ben notare » che queste osservazioni sui rapporti tra la musica » e i numeri si riferiscono alla materia della musica, » agli elementi del suo linguaggio e non alle sue » produzioni in sè stesse. Sono tuttavia queste che » entrano in causa, allorchè si tratta delle bellezze

» musicali e della loro durata. La materia sonora  
» della musica ha certo la sua propria bellezza <sup>(1)</sup>,  
» la quale entra nella bellezza delle opere musicali  
» come la bellezza del marmo entra per qualche  
» cosa in quella della statua. E se un gran genio  
» come Beethoven e un rispettabile compòsitore  
» classico come Hummel si servono esattamente del  
» medesimo linguaggio e delle medesime forme ge-  
» nerali, vi è pur fra l'uno e l'altro l'abisso mede-  
» simo che fra Voltaire e Duclos, i quali scrivono  
» con la stessa sintassi <sup>(2)</sup> e la stessa logica, il primo  
» cose divine, il secondo cose semplicemente con-  
» venienti. Codesto abisso non pare possa esser  
» colmato con dei numeri, poi che le creazioni tra  
» le quali esso esiste sono appunto rette dai mede-

---

(1) Ciò è per lo meno discutibile, dipendendo la bellezza dal *come* la materia è plasmata, vale a dire da *quanto rivela* dello spirito che l'ha plasmata.

(2) Che Beethoven e Hummel si servano del medesimo linguaggio, e peggio, si servano delle *forme generali* (come se le *forme* fossero arnesi belli e pronti del mestiere!) non è vero se non intendendo linguaggio e sintassi, forme e logica, in un senso affatto scolastico e astratto. Ma in concreto, il linguaggio di ciascuno è ciò ch'egli dice; le forme, ciò ch'egli costruisce; la logica, ciò ch'egli pensa; la sintassi, ciò che dà suono e forza alle parole; or come si può dire che sono uguali? Il risultato diverso distrugge l'identità di schemi che l'arte, in quanto arte, non conosce.



» simi numeri. Quand' anche si stabilisse (e su ciò  
» ci siamo di già spiegati) che la materia del lin-  
» guaggio musicale — melodia-tipo della gamma e  
» combinazioni armoniche fondamentali — riposa  
» su ordini matematici serrati e profondi, sarebbe  
» tuttavia ben difficile ricondurre a' qualche defini-  
» zione numerica l'uso espressivo e poetico che  
» uno spirito ispirato può fare di tale materia e  
» che la rende immortale. Applichiamo alla gene-  
» razione dell' opera musicale la distinzione aristo-  
» telica fra la causa *materiale* o fisica e la causa  
» *formale* o vivente; noi diremo che la causa for-  
» male si riannoda alla sublimità, alla nobiltà, alla  
» grazia, alla forza dei moti dell' animo che trovano  
» modo di inseriversi nel giuoco sonoro e di span-  
» dersi come in una sfera di fuoco ».

Così il Lasserre. Ma egli non ha avvertito che in luogo della distinzione aristotelica, la quale rappresenta bensì un bel punto di partenza ma non un punto d' arrivo, andava posto un altro concetto, più semplice, più preciso e più vero. Questo: che la bellezza musicale, appunto perchè la musica è linguaggio, vale a dire espressione, riposa non sui suoni considerati in sè o in astratto (numeri) ma sulle concrete immagini musicali in cui codesto linguaggio può essere plasmato. Occorre cioè, per costituire una bellezza, che i suoni assumano *forma musicale*, vale a dire forma individuata, finita, sen-

sibile, afferrabile dallo spirito come entità concreta. Occorre che i suoni stessi siano posti e nello stesso tempo *negati* come un molteplice, per essere espressi come *unità*, come sintesi. E perchè ciò avvenga è necessario un atto creativo dello spirito, altrettanto sintetico, individuato e concreto. Questo è il processo creativo non solo della musica ma dell'arte in genere; questo è il processo per cui si esprime intuitivamente la bellezza, che è nello spirito e non nell'alfabeto o nel suono o nel colore astrattamente considerati; e qui sta la ragione per la quale un tema, ad esempio, di Beethoven, in quanto costituisce il pieno possesso e la piena espressione di una concreta immagine musicale, originatasi in totalità di sentimento entro un grande spirito, *in tanto è bello*, mentre l'aggregato melodico e armonico di colui che si affatica sui medesimi suoni senza chiarezza e vigore d'impressione e quindi senza concretezza e plasticità d'immagine, non supera, nel migliore dei casi, il valore dell'esercitazione retorica.

#### IV.

Questo concetto, della creazione musicale come funzione dello spirito il quale in attività artistica plasma in una materia appropriata (i suoni) delle concrete immagini nelle quali *si esprime* — immagini che alla lor volta sono percepibili in sè e nel

loro nesso e quindi capaci di essere contemplate e gustate da chi le ode — il Lasserre non se lo è posto. L'avervi accennato vagamente e di sfuggita con le parole « l'uso espressivo e poetico che uno spirito ispirato *può fare* di tale materia » — ma in via semplicemente accidentale e senza istituirlo a necessità prima e fondamentale del fatto artistico — non basta: tanto che il Lasserre stesso, dopo quelle parole approssimative, perde immediatamente di vista il senso che esse avrebbero potuto assumere in una più attenta e precisa elaborazione del pensiero. Ora è appunto l'assenza di tale concetto, chiaro ne' suoi termini e fermo nella sua posizione di principio, quella che infirma e scuote profondamente tutto l'edificio estetico che il Lasserre ha tentato di costruire. Edificio che abbandonando ben presto, anzi troppo presto, il terreno teoretico senza avervi consolidato le proprie fondamenta, apre tutte le sue finestre sul campo pratico; e su questo l'autore, credendo di tutto vedere, confonde invece l'una nell'altra, per un verso estetica e storia, per l'altro verso l'arte come *creazione* da parte dell'artista e l'arte come *impressione* o veicolo di emozioni e suggestioni varie presso gli uomini in generale.

Infatti il primo problema che il Lasserre si pone è tutto poggiato su considerazioni empiriche di storicità formale, ossia di esteriorità tecnico-stilistiche.

Avviene — egli dice — che in determinate epoche prevalgono determinate forme: nel Medio Evo, ad esempio, il canto gregoriano, nel Rinascimento la polifonia corale, nel '600 italiano la monodia lirico-drammatica, fra il '700 e l'800 la sinfonia, ai tempi nostri le così dette rivoluzioni dell'armonia (queste ultime, per dire il vero, non sono « una forma » nè costituiscono *uno stile*, ma, pel momento, passi). Ora — continua il Lasserre — noi vediamo ciascuna di queste forme caratterizzarsi in due aspetti correlativi e comunicanti intimamente fra loro: l'aspetto espressivo e poetico dall'una parte, l'aspetto fisico e tecnico dall'altra; quest'ultimo così denominato soltanto in un senso relativo poichè esso non è già inerte ma possiede di già il suo canto virtuale, la propria vita interiore. « Le forme dominanti che la musica ha successivamente rivestite attraverso la storia traducono un certo modo di sensibilità per mezzo di un materiale sonoro « distintivo » o d'un'arte « distintiva » usata a porre in azione i suoni ».

E pertanto l'estetica non dovrà essere nè puramente sentimentale, cioè astrante dalle condizioni e dai mezzi fisici dell'arte, nè meramente tecnica ossia riconducente ogni aspetto dell'arte a delle curiosità di mestiere. « Croire que la musique re-  
» nouvelle ses beautés et ses merveilles d'âge en  
» âge par l'unique effet du sentiment, sans aucune

» intervention de mécanique sonore, est d' un esprit  
» béat. Croire qu' elle les renouvelle par les seules  
» recherches de la mécanique sonore et sans quel-  
» que grand parti-pris, quelque magnifique coup de  
» coeur, est d' un Chinois. Il y a hélas! beaucoup  
» de Chinois parmi les musiciens d' aujourd' hui ».

Possiamo anche, senza sottolizzare (<sup>1</sup>), trovarci d' accordo con lo scrittore di queste righe, ma ad una condizione: che si riconosca dapprima, e si ponga bene in chiaro, che qui siamo non sul terreno dell' estetica ma su quello della metodologia critica e storica. L' estetica è scienza dell' attività intuitiva dello spirito e dei rapporti fra questa attività e l' espressione in opera d' arte, e come tale non la interessano, nè possono interessarla, le posizioni che il critico avrà o non avrà il dovere di assumere di fronte all' arte considerata « a blocchi » nel suo storico divenire. Che il critico, diciamo così, *integrale*, debba, secondo il Lasserre, valersi di due possibilità insieme, e cioè come « uomo d' immagi-

---

(<sup>1</sup>) Sul « canto virtuale » di una gamma e sulla « vita interiore » del suono in sè, abbiamo già espresso la nostra opinione. Qualche cosa invero si potrebbe aggiungere in relazione a quanto ne scrisse lo *Hanslick* (op. cit. II): « Come i colori, i suoni posseggono da natura ed isolati un significato simbolico » ecc. Si potrebbe cioè, estendere e approfondire questo concetto in rapporto alla musica impressionista, specialmente francese e russa.

nazione » ricostruire la più o meno antica sensibilità a seconda della *qualità* delle impressioni e dei godimenti uditivi che egli prova (*qualità*, dunque, del canto gregoriano, della polifonia vocale, della monodia, della sinfonia ecc.) mentre come « esperto » tecnico egli avrà da definire in termini speciali lo *strumento* melodico e armonico che la musica ha assunto al proprio servizio (modi ecclesiastici, scala temperata, accordi dissonanti, timbri ecc.) è cosa per sè stessa ammissibile ma che riguarda la persona propria del critico, il suo ufficio, il suo metodo, il suo necessario empirismo; non riguarda invece, affatto, la musica in sè; vale a dire che non è legge all'artista, nè condizione al sorgere dell'opera d'arte, nè, comunque, ha che fare col godimento di bellezza che questa abbia virtù di suscitare. Poi che un godimento di bellezza ogni opera d'arte lo suscita per conto proprio, indipendentemente da classificazioni e raggruppamenti; nè tale godimento può ricondursi — esteticamente parlando — a schemi o a forme astratte, siano esse storicamente o tecnicamente considerate.

E invece, per l'appunto, il Lasserre, date le sue premesse, giunge difilato ad una classificazione e valutazione di « tipi » musicali, ossia ad una *sistemizzazione*, com'egli dice, *delle impressioni uditive*, sulla qual base egli crede di poter fissare i titoli che le opere d'arte hanno a una maggiore o minore « du-

rabilità ». Tale sistematizzazione delimita, in generale, degli interi periodi, come abbiám visto più sopra; solo per l' arte moderna essa isola l'uno dall' altro i singoli artisti. « Vi sono epoche nelle quali la » lingua musicale ha posseduto una generalità di co- » stituzione che permetteva al genio di farla propria » senza modificarne il fondo e l' equilibrio comune, » e di esprimersi col vocabolario di tutti pur con » l' accento più originale, senza nulla perdere della » propria personalità. Questo carattere si osserva » nel gruppo dei polifonisti del sec. XVI<sup>o</sup>, si osserva » pure, e con tratti più eminenti ed altamente glo- » riosi, nel gruppo dei grandi classici tedeschi del » sec. XVIII<sup>o</sup>: Haydn, Händel, Mozart, Beethoven. » Quali poeti! Quali creatori! E salvo poche sfumature, qui trascurabili, essi si valgono del medesimo strumento, facendogli rendere, pel solo » influsso della loro anima, delle risonanze incredibilmente diverse. Essi hanno il più alto sentimento » delle regole dell' idioma che parlano, la cui costituzione si è perfezionata nelle lor proprie mani. » A queste regole essi non ricongiungono soltanto » la dignità bensì le ricchezze stesse del linguaggio. » Lungi dal sentirsi compressi e diminuiti da siffatta comunanza, essi vi vedono la grandezza medesima dell' arte. Il fatto è che essa comunanza » appare in loro come una potenza che si aggiunge » alla potenza della ispirazione personale ».

A questo punto per vero, la bussola storico-estetica del Lasserre dimostra già appieno la propria impotenza a lottare contro le nebbie dei concetti confusi e dei falsi punti di vista. O santa ingenuità di quelle « poche e trascurabili sfumature » che differenziano lo strumento del quale si valgono gli artisti classificati in un medesimo gruppo! (Da Josquin des Près a Palestrina! da Händel a Beethoven!) (1). Non insistiamo tuttavia e sorvoliamo pure — non senza eccesso di longanimità — sulla gratuita psicologia secondo la quale quei poeti, quei *creatori*, avevano « il più alto sentimento delle regole » (davvero! basta pensare

---

(1) Erano poi in realtà, e apparivano anche, così poco trascurabili, che spesso valevano a disorientare completamente i contemporanei ed a promuovere, anche da parte di giudici tecnicamente competenti, i più aspri giudizi. Valgano d'esempio questi di Weber su Beethoven: « *Scomparse le vecchie qualità, chiarezza, spontaneità, sviluppo logico della passione, cui credevano — a torto evidentemente — i nostri buoni maestri Händel, Gluck, Mozart. Vedete la ricetta dell'ultima sinfonia viennese e giudicherele* » (1805, a proposito della *Sinfonia Eroica*). Ed ironicamente: « *Come: volete ancora ribellarvi? Aspettate: si eseguirà subito la « sinfonia eroica » di Beethoven, e dopo ciò chi potrà ancora muovere un membro od un pistone si faccia avanti* » (In *Vita d'artista*, 1809). Poi, a proposito della *Settima sinfonia*. « *Beethoven è maturo per il matrimonio* » (1812) Nientemeno!



al *re diesis* dell'ouverture del *Don Giovanni* e al tema in *mi bemolle* sull'accordo di dominante nell'*Eroica*, per citare i primi esempi che càpitano) e in quelle regole « riponevano dignità e ricchezza », beandosi in una spècie di comunismo linguistico degno veramente dell'Eden. Ma non ostante che la verità, psicologicamente e storicamente, risieda proprio nell'opposto di ciò che presume il Lasserre — poichè l'avvento di ognuno di quei *creatori* ha in realtà segnato uno sforzo, e bene spesso consapevole, per allargare i limiti del linguaggio secondo esigevano le singole necessità dell'espressione (e non occorre ricordare l'ultimo Beethoven!) — non ostante questo, facciamoci pure a considerare il quesito del divenire storico dell'arte durante una determinata epoca *così come appare à noi* (e non come appariva a quei creatori, poichè il divenire storico è un fatto estraneo alla creazione). E domandiamoci: ebbene, che cosa significa codesto divenire? Significa, semplicemente, che la storia dei prodotti estetici presenta cicli progressivi, aventi ciascuno per centro un proprio problema, rispetto al quale *soltanto* essi cicli possono dirsi progressivi (1). Sicchè

---

(1) CROCE, *Estetica* p. 137. Esempi: le visioni medioevali sino alla *Divina Commedia*, la polifonia vocale sino a Palestrina, il teatro drammatico inglese dagli elisabettiani a Shakespeare, la sinfonia sino a Beethoven, e simili.

a noi, che li osserviamo da lungi, si presentano in una visione prospettica che ci permette di abbracciarne la linea complessiva *come storicità*, e ci permette quindi, sempre in funzione storica, cioè estrinseco-empirica, di avvertire un fenomeno di continuità laddove esso, intrinsecamente, non esiste affatto. Non esiste, cioè, qualora si consideri *in sè* la bellezza delle singole opere dei singoli creatori, vale a dire la loro pienezza di espressione rispetto ad una data intuizione; ossia poi, propriamente, la loro esistenza e ragione di esistere *come arte*. Non esiste perchè il linguaggio, la cui comunanza sta tanto a cuore al Lasserre, non è in realtà se non una necessità di espressione adeguata e aderente all'intuizione artistica e da essa inscindibile; e perchè come l'intuizione è individualità, così il linguaggio stesso, nei modi che assume rivelandola — cioè nella sua *sintassi* — deve essere proprio e particolare di ogni singolo autore. È il considerarlo sotto questo aspetto, cioè nelle sue relazioni con lo spirito creatore e nelle sue virtù espressive, che rientra nel compito dell'estetica; mentre il coglierne delle comunanze in astratto rispetto allo svolgersi di un ciclo è funzione metodologica della storia dell'arte.

Tutto ciò è tanto vero, che ove manchi la visione prospettica resa possibile da un'adeguata distanza, il concetto della comunanza di linguaggio non sorge più; anzi si manifestano stridenti le sue

dissimiglianze. E questo, naturalmente, accade di constatare allo stesso Lasserre, il quale s'impiglia ingenuamente nel laccio che si è teso con le proprie mani. « I grandi artisti del sec. XIX° si sono » meno adattati a questo regno di una forma co- » mune. Il loro individualismo d'ispirazione che ha » la sua ragione nelle crisi sociali, e che non deve » confondersi con la forza della personalità creatrice, » non ha potuto manifestarsi se non in uno stru- » mento d'espressione più o meno *confezionato* » all'uso di ciascuno di essi. Quei grandi cambia- » menti del volto della musica, che nei secoli pre- » cedenti si operavano di epoca in epoca, son dive- » nuti assai più frequenti nel XIX° e si sono avverati » di maestro in maestro... ». « Non s'è più avuto » uno stile. Non si sono avute che delle individualità. » Non ci sono più state scuole. Non ci sono stati » che dei genii e dei seguaci... ». « Barbaro chi non » riconosca una superiorità superba a quelle epoche » di civiltà le quali si son mostrate capaci di far » regnare uno stile generale nelle arti! Esse son le » più proprie alla nascita di opere durevoli. Ben a » ragione son dette classiche », eccetera eccetera.

Considerando queste parole, per prima cosa, e per non andar troppo per le lunghe, facciamo grazia sommaria al Lasserre di quel consunto luogo comune prestatogli dalla critica romantica e storico-materialista secondo il quale le « cause sociali »

(così all'ingrosso e *tout court*), hanno determinato negli artisti, e solo, o strano! nel secolo decimono- nono, l'*individualismo dell'ispirazione*. (Sicchè per Dante o per Shakespeare, per Michelangelo e per Beethoven codesto individualismo non è esistito, e nelle rispettive epoche le *cause sociali* non agivano...). Ma osserviamo senz'altro che cosa divenga in definitiva, pel nostro scrittore, il « regno di una forma comune ». Diventa nè più nè meno che un guardaroba universale, una specie di *Magasin au Louvre* in cui ciascuno può o dovrebbe poter trovare bell' e fatto il vestito che gli si attagli. Se lo trova, lui fortunato, lo indossa; e appartiene di diritto e di fatto all'epoca dello « stile generale »; è un classico e sarà capace di produrre, in grazia di siffatto privilegio, « opere durevoli ». Se invece non lo trova, allora è un « individualista » e deve farselo confezionare a suo dosso. Soltanto quando sarà « confezionato », quel vestito diverrà strumento della sua azione. Sicchè si viene a dire che l'uomo agisce *in quanto ha un vestito*: che l'artista esprime in quanto, anzi *dopo* che ha bell' e pronta una forma, o d'uso generale, classico e durevole, o confezionata a bella posta per sè: individualista e transitorio. E dunque ciò che conferisce ad un'opera d'arte un valore durevole non è la sua propria bellezza, concretata, oltre che in pura forma, in indipendenza libertà e originalità, ma è l'appartenere a un ciclo

storico, è l' avere, con più altre, comunanze di forma e di stile... O allegria delle cose! E non si darà il caso che al critico futuro, al Lasserre dell'avvenire il quale sieda in cima a un poggio ideale da cui si scorga raccolta e delimitata come una valle, speriamo, amena, l' epoca nostra; non si darà il caso che codesti nostri abiti sgargianti e diversi appaiano, dal più al meno, tutti somiglianti — come si somigliano agli occhi « ciclici » del Lasserre odierno le vesti classiche di Händel e di Beethoven? Se ciò sia per accadere (e si può esser sicuri che accadrà senza dubbio) addio allora a ogni valore di verità nella risposta al quesito di Anatole France impostata sui cicli storico-tecnici e sul linguaggio comune e sullo stile generale! Addio alla superiorità delle epoche passate — classiche — sulla nostra « individualista »!

Ma aspettando che con un po' di pàtina del tempo anche i musicisti moderni si rivestano della « forma comune », dovremmo poi dolerci sul serio di non possedere, per ora, uno stile — ma di avere invece delle individualità; di non aver delle scuole — ma di trovarci innanzi, lauto compenso, dei genii? Per conto nostro, volesse Iddio che fosse vero! Li preferiremmo altamente, come li abbiamo sempre preferiti, i geni e le individualità concrete, alle scuole e allo « stile » in astratto.

Se non che il Lasserre ne fa, senza scherzi,

una questione di civiltà; e investendo la spregiudicatezza nostra d'un'occhiata severa, ci grida: — Barbari!

V.

Così si è esaurito quello che può dirsi il « quadro storico » tracciato dal Lasserre per dimostrare, come abbiain visto, quando la musica possa dirsi durevole e quando no. Ma resta ancora da scoprirgli il *pendant*, il quadro psicologico-naturalistico; e a questo urge ormai che ci accostiamo dato che esso forma il nucleo sostanziale del libro e deve pertanto star particolarmente a cuore al mentore musicale di Anatole France.

Teniamo presente il quesito. « Cet art qui est commun aux oiseaux et aux hommes » ha scritto l'autore dell' *Ile des Pingouins*, « et qui devrait chez l'homme comme chez l'oiseau présenter la stabilité des beautés naturelles, est au contraire le plus exposé aux révolutions du goût et aux vicissitudes du sentiment... Je voudrais bien qu'un musicien philosophe m'expliquât cette singularité ».

Come per l'innanzi, anche questa volta il Lasserre modifica la posizione del problema, cioè lo porta dalla forma asseverativa alla dubitativa. Lasciamo stare — egli dice — *cette singularité*: vediamo piuttosto se è vero o se non è verò, od in quale

misura è vero, attraverso la lente psicofisiologica, che i valori musicali siano caduchi.

. Ecco — risponde (senza tuttavia raccogliere il parallelo antropo-ornitologico o forse, chissà? lusingato nel suo intimo dall'idea di una « eguale costituzione del linguaggio » fra uomini e uccelli) — ecco: bisogna distinguere. « La beauté musicale » nait d'un mouvement de l'âme qui s'inscrit et » s'empreint dans un certain agencement de la matière sonore. Or, si un mouvement de l'âme est » chose qui ne vieillit pas, en ce sens que les hommes de toutes les générations y peuvent participer par sympathie, le véhicule sensible par lequel se communique ici ce mouvement intérieur est au contraire marqué d'une caducité désolante. » Comment la chose exprimée conserverait-elle sa force et sa fraîcheur sous un moyen d'expression auquel elle s'est intimement incorporée, et qui est en lui même marqué d'usura?... Comment les beautés de la musique peuvent-elles survivre à leur naissance et passer de génération en génération ?

» C'est pourtant leur destin. Je dis qu'elles ne sont pas plus périssables que les beautés littéraires ou plastiques et qu'elles sont soumises aux mêmes vicissitudes ».

Infatti, soggiunge il Lasserre, se le vecchie opere di poesia e di pittura non appaiono più a noi

tali e quali apparvero agli uomini del loro tempo, perchè i colori si alterano, perchè mutano i costumi, perchè il linguaggio stesso dei poeti e dei prosatori si modifica, -c'è pure in quelle opere qualche cosa che permane immutato nel tempo: ed è il *modello naturale* di cui le arti rispettive si valgono. Poesia e arti figurative sono arti d'imitazione. Esse riproducono, animandoli della propria fiamma, l'una un modello interiore (idee, sentimenti, aspirazioni dell'uomo) l'altra il modello esteriore del mondo visibile in tutte le sue forme. Questi modelli naturali sopravvivono ai cambiamenti della espressione. L'anima umana, per vicissitudini che patisce di generazione in generazione o di epoca in epoca, per diversa che pur sia da popolo a popolo, resta simile a sè stessa più di quanto non cambi, ed ha lineamenti universali. E la visione colorata degli artisti e lo stesso loro senso delle forme plastiche possono sì variare di secolo in secolo, ma la fissità delle forme naturali limita alla superficie delle loro rappresentazioni l'effetto di codesta variabilità. Onde per trovare anche alla musica un dato fisso, immamente attraverso il mutar delle forme, bisognerà ricondurre essa pure ad essere in qualche modo un'arte d'imitazione. *L'imitazione della natura*, come per la pittura e per la poesia, sarà alla musica il punto *ubi consistat*. Esiste una tale imitazione? Certo, afferma il Lasserre: *la musique imite tout*



*d'abord les mouvements vivants de la danse et de la marche rythmée.* Poi, grado più elevato, anzi intimo e importante per eccellenza, dell'imitazione: « La musique a pour modèle naturel la motricité vivante ». E tale motricità, dice il Lasserre, è da concepire in questi termini: « Tutti gli stati della sensibilità sono motori. Il linguaggio stesso ne contiene la prova, in quanto li chiama *emozioni*, e in quanto riconosce nei diversi generi di emozioni degli effetti motori distintivi che designa con termini quali: depressione, concentrazione, esaltazione, slancio, sollevamento, trasporto e simili. Non sono, queste parole, le stesse che si adoperano per rendere le impressioni ricevute da una data musica? » Certo, poichè la musica, arte dinamica per eccellenza e svolgentesi nel moto, è tutta legata ed è la sola che sia legata ai moti emozionali fisici e psichici. Essa è « lo strumento espressivo e quasi la mimica sonora della motricità emotiva ». E come vi sono « emozioni drammatiche ed emozioni liriche » così vi è musica drammatica e musica lirica. Insomma: « *La raison d'existence de l'art musical ne réside pas dans le seul fait de la sensibilité auditive de l'homme. Elle réside dans la relation intime et speciale qui rattache la sensibilité auditive aux ressorts de la motricité vivante et tout particulièrement de la motricité psychique* ». — « Cette assertion ne paraîtra singulière qu'aux esprits qui, faute d'une sensibilité suffisante, ne

» percevraient pas assez les *poussées motrices* de  
» la musique elle-même: poussées horizontales du  
» rythme se composant avec les poussées tour à  
» tour ascendantes et descendantes de la mélodie  
» et portées sur les vagues de l'harmonie ». « Y-  
» a-t-il meilleure image du mouvement vivant? La  
» musique fait naître l'émotion par l'ébranlement  
» et là-dessus l'imagination de l'auditeur brode ».  
Sì — ma se intanto l'infelice uditore, come ci sarebbe da aspettarsi in tanta e crudele varietà contemporanea di movimenti, si trovasse preso, scusate, dal mal di mare? Anche questo — non stupite! — è previsto dal Lasserre, il quale osserva sul serio, a pag. 83, che a una mimesi paradossale dei movimenti viscerali più ingrati si presterebbero perfettamente — chi avrebbe mai osato pensarlo? — le prime battute del *Tristano*.

Il lettore ha ormai compreso, senza dubbio, di che si tratta: gli facciamo dunque grazia dell'ulteriore dimostrazione e svolgimento di una simile tesi, che nel volume occupa la bellezza di cinquantasette pagine senza contare i corollari. Ma, a render compiuto il quadro estetico del Lasserre, ci incombe l'obbligo di citare altre due osservazioni essenziali. La prima è intesa a difender la musica dall'accusa di arte inferiore, che il filosofo o il moralista potrebbe rivolgerle in considerazione della sua funzione motrice organico-psichica. « Costoro dovranno

tuttavia pensare che *le leggi più rigorose* presiedono all'impiego dei suoni in una buona musica e che di questo rigor necessario, *fonte di grandi gioie all'intelligenza del conoscitore*, deve pur essere tenuto conto quando si tratti di apprezzare quegli aspetti fluttuanti del sentimento coi quali esso rigore forma un così singolare contrasto ». L'altra osservazione — ed ultima — vuol caratterizzare e definire il concetto dell'imitazione musicale. La musica si modella su dati movimenti, e a sua volta determina dei movimenti che si modellano su di lei. È questa una imitazione vera e propria? La musica è o non è imitativa?

È imitativa, risponde l'autore, ma *cum grano salis*. Mentre la pittura imita forme con forme, mentre la poesia rende pensieri con parole che sono elementi del pensiero, la musica non ha identità formale col suo modello, e quindi ne offre una imitazione *sui generis*; piuttosto una evocazione o suggestione o analogia *simpatica*. E per quale ragione? Per questa: che « ogni moto vivente ha una figura, si disegna nello spazio, è moto in senso proprio. La musica invece è moto in senso puramente traslato: i suoni non assumono figura, *l'orecchio non percepisce alcuna forma...* ».

Ma qui ci fermeremo. Chi avrebbe fiato per proseguire? Dopo una negazione così imprevedibile e disperata, dopo aver sentito proclamare che pei suoni

non si dà forma, nè plasmata nè percepita, che dunque la musica tutta si riduce a un movimento metaforico, vago e fluttuante, suscitatore per simpatia nervosa di moti organico-psichici, e nulla più, allora veramente il canto degli uccelli, libero, aereo, nitido, spaziente, luminoso, affrancato a Dio piacendo dal rigor delle leggi e dalle preoccupazioni di durabilità in rapporto ai cicli storici, diventa l'ultima Tule, la Stella mattutina, lo Zenit dell' arte: e a noi non resta se non il rimpianto di essere uomini anzichè uccelli e di non poter esprimere il nostro canto con la divina indifferenza e inconsapevolezza con cui, ignorando il travaglio della conquista e il prezzo della libertà spirituale, fioriscono i dolci trilli su dalla gola morbida delle allodole.

## VI.

In vero tutta la seconda metà del volume, inquinata com'è da scarsissimo senso filosofico, da pseudo-scientificità, da contraddizioni implicite e da imprecisione di concetti (1), da incompiutezza del-

---

(1) « La musique *exprime* les sentiments, mais elle serait bien empêchée de les *definir*, et sans le commentaire des paroles, l'auditeur reste toujours dans un certain vague quant à la nature et à l'objet du sentiment dont s'est inspiré le mu-

l'essenza dell' arte e del problema estetico, da confusione e scambio perpetuo fra creazione artistica e suggestibilità organico-emozionale di colui che percepisce l' opera d' arte, non può a meno di provocare un senso di meraviglia penosa in chi ricordi Pierre Lasserre come espositore diligente ed acuto delle *Idee di Nietzsche sulla musica* <sup>(1)</sup> e critico brillante, se non profondo, del *Romanticismo francese*. Confutare? Non ne vale la pena. La letteratura degli effetti fisiologico-emotivi della musica e quindi anche della *motricità*, è ricchissima, ed ha capitoli di ben altra precisione e sottigliezza e importanza e fecondità di questi che ci offre, con caratteristica sufficienza da dilettante, il Lasserre. Nel quarto capitolo (*Analisi delle impressioni subbietive della musica*) della sua opera più volte ricordata <sup>(2)</sup> lo Hanslick non solo accenna alle migliori teorie in proposito, fino a quella celeberrima dello Helmholtz, ma determina anche, con l' acume consueto, la posizione di tali teorie e in genere delle ricerche fisio-psicologiche in rapporto all' estetica. Quanto alla produzione recente in codesto campo, dallo Stumpf al Mach al

---

sicien » (pag. 81). Ma allora che cosa resta di ciò che dovrebbe essere l' « espressione »? Che cosa intende dunque il Lasserre per *esprimere*?

(1) *Mercure de France*, 1907.

(2) *Del bello musicale*, 6ª. ediz.

Meyer allo Stricker ecc., chi voglia potrà trovarne una documentazione e interpretazione abbondante e scientificamente rigorosa nell' *Estetica musicale* di Charles Lalo (1), opera della quale il Lasserre avrebbe potuto, con molto suo vantaggio, aver conoscenza.

Del resto, a parte i risultati della psico-fisiologia — il cui valore sta nella precisione e nell'accezzatura dell'analisi ben più che nella ricostituzione di un fatto spirituale quale, per sè stessa, è l'arte, — affermazioni come quella che fonte di gioia per l'uditore intelligente nasca dal « rigore delle leggi » — non pur *dalle leggi*, ma dal loro *rigore!* — che la bellezza formale sia caduca — la sola proprio che sia invece eterna! — che l'immanente e l'umano provenga alla musica dalla motricità — quanto maggiore motricità e dunque durabile bellezza nell'ultimo *fox-trot* in confronto a una melodia gregoriana, o nelle ritmiche frenesie sonore dei selvaggi a paragone della fuga in *mi bemolle minore* di G. S. Bach o del quartetto in *do diesis* di Beethoven o del preludio

---

(1) *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, par CHARLES LALO, agrégé de Philosophie ecc. — Paris, Alcan, 1908; lavoro di molto merito per vastità di informazione nel campo psicofisiologico, ma quasi totalmente estraneo ai problemi *spirituali* dell'arte.

del *Lohengrin* o del finale del *Parsifal!* — affermazioni simili, diciamo, non si confutano. Esse cadono da sè, *per absurdum*.

La verità è che anche lo scritto testè esaminato del Lasserre, come tanti, come troppi altri saggi di estetica usciti recentemente in Francia, non è se non una derivazione, in fondo mal digerita, dall'intuizionismo e psicologismo bergsoniani, e che tali postumi, fatica per lo più di facili generalizzatori e di malcerti ragionatori, hanno fatto ormai il loro tempo. Nel nome dell'*incosciente* <sup>(1)</sup> dell'apprensione *delle qualità*, a traverso l'apoteosi della sensazione e la glorificazione dell'oscuro, dell'arbitrario, dell'incontrollabile, quante mai non ne abbiamo sentite!

Ma il problema filosofico dell'arte ha altro fondamento. Esso è problema di conoscenza e di forma: è problema non solo della sensazione ma del sentimento, non solo di riflessi organici ma di liricità ed espressione. Si faccia pur larga parte, nel campo che le compete, indubbiamente utile, ad una seria indagine psicologica; si formulino, come strumenti del metodo, schemi storici e formali: ma non si dimentichi che tutto ciò non può render ragione se non in parte, e forse in piccola parte, della bellezza artistica e quindi della vitalità di co-

---

<sup>(1)</sup> Vedasi ad esempio *Musique et Inconscience* come introduzione alla psicologia dell'inconsciente, di ALBERT BAZAILLAS. — (Paris, Alcan, 1908, pagg. 320).

desta bellezza. L'arte vive come spirito e forma congiunti in un unico atto, cioè in un organismo inscindibile; è durevole in quanto sia forma chiara armoniosa e monda nella quale risplenda intera purificata e libera, animata dalla fantasia immaginatrice, quella suprema e mirabile realtà che è il sentimento *spiritualizzato*, consapevole di sè stesso, elevato, più in alto delle pressioni e impressioni materiali, ad essenzialità e universalità.

Anatole France, grande scrittore e sottile conoscitore della propria penna, ci darà atto graziosamente, ne siamo certi, di queste parole. Nessuno può sapere meglio di lui che nello « stile generale » e nella « motricità » non si risolve l'essenza dell'arte, nè si appaga l'aspirazione dell'artista.

---



OPINIONI.



## OPINIONI. (\*)

Se volete tirare a un musicista un colpo mancino, uno di quei colpi coi quali si può porre brillantemente un uomo in condizioni forse irrimediabili di inferiorità, mettetelo di fronte ai problemi dell'estetica musicale. (Parlo, s'intende, di problemi veri e propri, che interessino nel vivo e da un punto di vista generale l'arte e l'artista — non di diletantismi verbali intorno a gusti e a tendenze). Nove volte su dieci, portato su codesto terreno, il poveretto piomberà nei più gravi imbarazzi, e ben a ragione. O inerme come una tartaruga priva di scudo, o munito di qualche punterella pseudologica paragonabile per dirittura e resistenza alla sciaboletta di latta, o ingombro dei più rugginosi e stridenti ferrivecchi che arroterà vanamente, come potrà egli rompere la rete spinosa delle vostre domande, o — se siete di una crudeltà raffinata — delle vostre argomentazioni contrarie al suo eventuale punto di vista? Dopo alcune faticose schermaglie, constatata l'impossibilità di tenersi in piedi, il musicista, se gli resta ancora qualche poco di

---

(\*) Ne *La Critica Musicale*, Firenze, N. 8-9, 1921.

fiato, si ricorderà di essere, egli, un eroe, di fronte a voi semplice uomo. Allora, valendosi di così fatto privilegio, inforcherà come Bellerofonte o come Ruggero un cavallo alato e gli farà far l'impennata: e volando su pe' suoi cieli vi lascerà col naso in aria a guardarlo e a meditare uno di questi argomenti che vi avrà lanciato dall'alto dell'aligera groppa:

Primo: che in fatto di estetica musicale è inutile ragionare perchè quegli che solo ragiona ed ha infallibilmente ragione in musica è il cuore (il sentimento, il *pathos*). Tale dichiarazione sarà di regola accompagnata dal notissimo gesto consistente nel picchiare sul cuore per dimostrare che realmente c'è.

Secondo: che voi, mio caro, non avete veste per discutere e che, anzi, siete radicalmente negato a capire mai a che cosa tendano e che cosa vogliano i musicisti nuovi, i giovani, i ribelli, voi che siete un conservatore, un accademico, magari — oh Dio! — un professore; in ogni caso un sentimentale borghese e pedante le cui esigenze critiche tradiscono i gusti più rancidi.

È inutile aggiungere che data la prima risposta voi avrete avuto davanti un « conservatore », data la seconda un « audace ».

\*  
\* \*

Così è. Di tutti gli specchi nei quali l'umanità cerca di riflettersi per cogliere qualche lineamento della propria fisionomia spirituale, per iscoprire il meccanismo eternamente velato nella sua essenza dell'attività del pensiero, quello dell'estetica musicale in mano dei musicisti o di certi loro portavoce i quali si stemperano di felicità quando possono riportare nelle proprie gazzette l'opinione « autentica » di qualche melodrammista illustre e banale sulla musica di dramma o di sinfonia, è forse il più torbido e oscuro (1). Fatta eccezione per alcuni grandi artisti, i quali poi furon così completamente dominati dalla loro stessa forma mentale e sentimentale da potere e dover collocare in essa l'immagine di tutto il mondo, quale essi seppero concepirlo, fatta eccezione per costoro i quali si crearono, meglio che una filosofia, un ambiente estetico proprio e necessario alla germinazione, al respiro, alla vita

---

(1) Avverto che in queste pagine si parla di *musicisti*, in quanto si occupino di estetica o agiscano su determinate correnti o cantonate estetiche; *non si parla* invece nè dei filosofi che portarono all'estetica, anche musicale, contributi a volte importanti, nè di quei pochi che, con dignità di preparazione, esercitano vera funzione di critici.

dell' arte loro — pei quali insomma la sfera estetica fu nello stesso tempo perfettamente intuitiva ed esclusivamente pratica — la grandissima maggioranza degli altri non riesce certo a porsi i problemi dell' arte sotto una luce di pensiero vasta e diretta che li illumini logicamente, come è necessario avvenga per signoreggiarli da un punto di vista filosofico e artistico insieme. E così, dato che facciano qualche tentativo di critica, deboli come sono nella discussione teoretica generale e spesso anche in quella pratica e concreta concernente un determinato genere o prodotto dell' arte, li vediamo squagliarsi alle prime difficoltà e rifugiarsi in fretta nella cerchia tautologica di un principio qualsiasi o in mezzo alla schiera, invocata per nome, dei veri o supposti compagni di fede, sperando dal numero e dall' autorità di costoro un poco di protezione contro l' interlocutore indiscreto.

Passatisti e avveniristi, conservatori ed audaci, gli uni generalmente rifuggenti dal valersi della penna letteraria per quietismo mentale e scarsezza di senso critico, gli altri meglio forniti di velleità combattive ma traditi spesso dall' imperizia dialettica non meno che dalla debolezza fondamentale delle loro premesse, offrono in verità, a considerarli dal punto di vista collettivo delle rispettive estetiche, degli aspetti interessanti o curiosi.

\*  
\* \*

I benpensanti tradizionali, come sappiamo, non scendono quasi mai in campo. Ma hanno degli esponenti letterari (o critici, se si vuole) che parlano per loro: ne potete trovare ogni momento di qua e di là pe' giornali (e meno spesso nelle riviste) in articoli, in cronache, in interviste e conferenze, in degni saggi. Non è il caso di far nomi e nemmeno citazioni: i loro prodotti si somigliano, le loro omelie si ripetono. Quando scrivono di musiche del passato, vive o morte che siano, o delle attuali a condizione che siano stanche e floscie e possibilmente idropiche, li vedete adoperar miele per inchiostro e allòro per carta asciugante. Fumo, fumo e fumo, o d' incenso o di trucioli, sale allora, su dalla bella Italia a formare nel cielo un' aureola grigiastria: in mezzo alla quale appare a tratti, idolo mal compreso e male auspicato, stanca e maleconcia pel contatto delle mani volgari che hanno ridotto a male — oh sì a male! — l' antica splendente purezza delle sue forme, la povera buona schietta musica italiana.

Ma occorre pur qualche volta un' opinione per le musiche di coloro che non sono i « divi » dell' arte nazionale: per le musiche dei colti o bizzarri artisti, dei pensosi di un proprio intimo senso di vita o degli scapigliati tentatori di nuove esperienze.

Ed ecco che sul quadrante estetico l'ago si sposta e si arresta in basso: ecco elevarsi in sordina, sopra un pedale di sconsolata mestizia, l'elegia della morte e del nulla.

*Non c'è più melodia!* è la constatazione - base piena di rimpianto; di un rimpianto a lunga eco che sembra soggiungere: nè religione ahimè, nè patria nè carità. Intonano alla Musica il canto di Saffo:

Verginità, verginità, perchè da me sei fuggita?

e le enumerano, i salici piangenti, gli altri beni perduti: ingenuità, semplicità, spontaneità e quel cuore, quel cuore! che ora non pulsa se non per alimentare di mala voglia cervelli aridi e affaticati.

Ma esaurito il periodo di costernazione a contenuto negativo debbono pur mettersi, per la disposizione d'animo propria sempre dei non contenti, a scrutare il futuro. Ed ecco allora farsi luogo a una fase interrogativa trepida e ansiosa, in cui all'esitazione paurosa di chi vede l'orlo di un baratro si accompagnano presentimenti oscuri. *Dove andiamo a finire?* è la domanda sacramentale. Nel caos, evidentemente, o in una sfera apocalittica e tremenda di antimusicalità.

Da che cosa poi sia costituito in definitiva quell'ordine o disordine funesto di cose verso cui l'arte sembra dover fatalmente precipitare, sospinta dalla



rabbia delle giovani generazioni, è malagevole a dire, poichè da un pezzo in qua ha variato e varia ad ogni mutar di stagione. Impressionismo, simbolismo, decadentismo, smania della sonorità, frenesia della dissonanza, libidine dell'atonalità, non c'è primavera che non abbia portato e non sia per portare agl'infelici sacrestani della congrega musico-sentimentale un di cotesti aridi bronchi in luogo dei germogli acquosi che occorrerebbero alla lor sete: e quando giungono i frutti, sono, si capisce, frutti di cenere e toscò.

Oh sì! ma non sempre. Poichè capita, ogni tanto, il giorno della riscossa. Si sente a un bel momento cessare il ronzo lento della litania. Nell'aria entra un senso di sospensione, poi di commossa speranza. Allora, quando l'occasione implacabile costringe ad infliggere un nuovo monito ai reprobì, il rimprovero di lamentevole che era diventa amaro e poi sdegnoso e minaccioso. Corrono intanto bisbigli sommessi che crescono, si fanno voci e poi invocazioni e poi grida; il presagio si colora di tinte sempre più accese; i polsi battono in un'attesa febbrile: ed ecco una sola immensa promessa è lanciata al popolo attraverso colonne reboanti di fogli quotidiani, ecco che tutti i cuori gonfi di giubilo enorme e compresso apprendono imminente la ennesima restaurazione della musica italiana, della musica vera, della melodia fatale, incantatrice, allu-

cinante, e infine il prodigio si compie ed un inno scoppia, univoco, altonante, travolgente, come l'inno impetuoso delle onde sollevate dalla forza del mare. Che cosa è dunque successo? Si è rappresentata l'opera del celebre tal dei tali, l'opera attesa, l'opera invocata, l'opera scritta col sanguinante cuore a portata di mano, l'opera che attinse le vergini cime della sincerità nella tumultuosa ebrezza dell'improvvisazione — l'opera che quindici giorni dopo, sfatta ed inerte, andrà a prendere il suo umile posto sul gradino più basso nella scala delle delusioni.

E la storia può ricominciare. Anzi ricomincia di certo.

\*  
\*\*

Tale è, poco più o poco meno, la consistenza dei concetti estetici nella più numerosa falange musicale: qualche cosa, in complesso, di gemebondo e di amorfo da cui sapienza e coscienza, ordine e chiarezza, coerenza e genialità e generalità di vedute sono esulate in perpetuo come rondini in un autunno senza più fine.

Ma — dite voi — e l'estetica degli « audaci »?

Per gravi che siano i suoi difetti, per ristretta e capziosa che appaia generalmente, essa ha tuttavia, in confronto dell'altra, due meriti grandi: un indi-

rizzo realistico, inquieto e ricercatore, nemico del quietismo passivo e stanco, e un contenuto concreto, affermativo, magari sofisticato, certo intransigente e parziale, ma, nei casi migliori, non privo di elasticità e di acutezza. Per di più, l'estetica degli *audaci*, se non è pensiero puro, se anzi è frammentaria e incostante, se pecca in molte guise di proprietà e di coerenza, se non raggiunge unità filosofica, è almeno un'arme che essi artisti tengono e maneggiano con le proprie mani; — e anche questo esercitarsi che fanno di tanto in tanto in una scherma non facile sopra un terreno ad essi inconsueto, vale qualche cosa. Lo strumento mentale sarà imperfetto — non acuto non scaltrito non allenato a indagini profonde e a sintesi sicure, ma infine l'esperienza stessa, tenacemente ripetuta, potrà portarlo quando che sia ad una forma migliore e lo renderà probabilmente capace di qualche lucida intuizione in rapporto all'attività artistica e di interpretazioni geniali dell'opera d'arte.

Comunque sia per l'avvenire, oggi come oggi gli *audaci* si lanciano spesso — e talvolta a corpo perduto — nel superficiale e nel sommario. Col pretesto dello scorcio e della sintesi, con l'amore al punto di vista egocentrico, con una fertile tendenza all'assioma al paradosso alla *boutade*, molte cose scrivono giù alla brava che troverebbero poi difficile svolgere per esteso e giustificare. Ricordate, per

citare un saggio critico-estetico di un musicista d'ingegno che non è certo estraneo alle questioni più vive dell'estetica contemporanea, *L' Orchestra* di Malipiero? (1) Sono in quelle pagine parecchi punti di vista sostanzialmente giusti, ma è pur necessario che il lettore impieghi il proprio miglior discernimento ad estrarli e considerarli a sè, quasi aforismi isolati. Poichè quanto a virtù logica, a capacità di deduzioni, ad ampiezza di svolgimenti si resta troppo lontani, in verità, dalle più oneste esigenze.

\*  
\* \*

Ma dacchè mi è occorsa una citazione, ho voglia di proseguire per questa via e addentrarmi un poco a discutere. Mi tenta ad esempio, come un'occasione propizia, lo scritto più recente che in fatto di estetica sia uscito dalla penna di uno degli *audaci*, anzi dell'audace per eccellenza: il quale, amo dichiararlo subito, è uno dei musicisti più valorosi e intelligenti, artisticamente dotati e robustamente formati che io mi conosca in Italia: dico Alfredo Casella.

Un paio di mesi fa, nella *Revue Musicale* diretta da Henry Prunières ho letto il suo articolo: *Matière*

---

(1) G. F. MALIPIERO, *L' Orchestra*. Bologna, Zanichelli.

*et Timbre* (1). Tesi ardita e trattazione piena di equilibrio e di gusto. Così abile, anzi, in certe affermazioni e deduzioni lasciate cadere con disinvoltata naturalezza, da riuscir vicinissimo alla persuasione. Però nello stesso tempo che lo ammiravo, a poco a poco, dentro di me, lo distruggevo. Da un lato operava favorevolmente la simpatia: dell'altro la logica contrastava....

Ma ecco la tesi:

L'evoluzione musicale degli ultimi quarant'anni, per un osservatore freddo e lucido, è molto più semplice che non sembri a prima vista. Se vi fu mai filiazione legittima, nessuna è più legittima di quella che ha prodotto la musica attuale; sia che ad essa si applichi il criterio dello sfruttamento graduale della serie armonica, sia che ci si ponga dal punto di vista della decadenza del contrappunto e dello sviluppo dell'armonia, sia infine che si voglia considerare la musica unicamente nei suoi rapporti metafisici con la nostra coscienza.

Infatti, relativamente all'armonia, è ormai pacifico che, in progresso di tempo, la serie dei suoni armonici successivamente introdotti negli accordi (prima l'8<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, poi la 3<sup>a</sup>, poi la 7<sup>a</sup> e la 9<sup>a</sup>) ha

---

(1) Pubblicato anche, in italiano, in *Musica d'oggi* (Milano, Ricordi, 1921).

sempre più allargato la sfera diatonica, fino a che l'impiego *cosciente* dell'11° armonico da parte di Debussy « dimostra luminosamente l'incompatibilità ulteriore della serie armonica col sistema » diatonico ».

Relativamente al contrappunto, uno sguardo storico alla involuzione dello stile *polivocale* dopo i fiamminghi, Palestrina e Bach, rende manifesto come una tale decadenza « debba necessariamente » condurre ad una musica non solo liberata dal » vecchio dogma della *parte*, ma emancipata anche » da ogni legame diretto o indiretto con la » *rola* ».

Se infine si astrae da ogni considerazione tecnica, per preoccuparsi unicamente dei rapporti *metafisici* della musica con la nostra coscienza, è « impossibile non scorgere la stretta affinità di » deste sonorità libere, crude e voluttuose insieme, » extra-rapide nella loro mobilità cinematografica, » spesso misteriose e a volte esasperate, con le » raffinatezze ultime della nostra civilizzazione ».

Dunque, secondo l'opinione del Casella, « l'evoluzione musicale delle ultime decine d'anni è » dominata soprattutto da un fatto essenziale e » capitale la cui importanza non sarà mai troppo » riconosciuta: l'avvento di un quarto elemento » sonoro venuto ad aggiungersi ai tre elementi » classici (ritmo, melodia, armonia) e che non è altri

» che il *timbro*, altrimenti detto senso del colore del  
» suono (*Klangfarbe*) ».

Dopo un rapido sguardo rivolto all'introduzione successiva dei predetti elementi nell'arte musicale, sguardo in cui le fasi storiche sono sommariamente prospettate come una logica e progressiva evoluzione, Casella giunge a queste conclusioni:

1<sup>a</sup>, che essendo il ciclo diatonico completamente esaurito, ed avendo fatto il loro tempo anche gli aggregati sonori di più recente invenzione (Debussy), poichè le combinazioni offerteci dal nostro sistema armonico di dodici suoni non sono affatto illimitate, verrà ben presto per l'armonia il giorno in cui dovrà cedere il campo a un nuovo elemento che primeggerà a sua volta: il *timbro*;

2<sup>a</sup>, che d'altra parte, mentre gli antichi elementi classici non offrono che rapporti numerici o di *altezza* (melodia, armonia) o di *durata* (ritmo), vale a dire, in tutti i casi, rapporti unicamente *quantitativi*, laddove i rapporti di timbro sono puramente *qualitativi*, « non c'è bisogno di illustrare la logica » d'una evoluzione che ha gradatamente condotto » la sensibilità musicale occidentale dalla percezione » puramente quantitativa ad una percezione qualitativa »;

3<sup>a</sup>, che pertanto non è da escludersi anzi è perfettamente possibile che ci sia dato conoscere, in

giorni forse non lontani, una musica liberata dal ritmo (« elemento che non è per nulla musicale ») spoglia di ogni vestigio contrappuntistico e costituita essenzialmente *di timbri*.

Vediamo. Per ciò che riguarda le premesse, ossia l'assunto dell'evoluzione musicale come risultato della successiva introduzione e collaborazione di elementi nuovi e sempre più complessi, si nota subito che tale assunto è vero finchè considera l'evoluzione come fatto esclusivamente storico-tecnico, ma di fronte alla musica *come arte* è del tutto indifferente ed esteriore, poi che riguarda il patrimonio musicale come un dato puramente oggettivo ed estrinseco senza preoccuparsi affatto dei rapporti fra l'artista come immaginatore e creatore e l'opera d'arte nella quale immaginazione e creatività sono espresse.

Tali rapporti, che in ogni forma di vita spirituale a me sembrano essenziali ed imprescindibili, costituiscono a volte, nel lungo cammino dell'arte, stazioni così importanti, conquiste così eccelse e perfette, che di fronte ad esse il parlare di evoluzione in un senso puramente tecnico, cioè materialistico ed esteriore, rappresenta una diminuzione immensa del problema, significa dimenticanza e non - apprezzamento dei valori più veri e più alti. Tanto varrebbe vantare il progresso poetico dalla *Divina*



*Commedia* al verso libero, anzi alle parole in libertà; o il progresso drammatico dal *Re Lear* al *grottesco* o, se preferite, al *teatro del colore*.

Quanto a quelli che Casella chiama *rapporti metafisici della musica con la nostra coscienza*, (ossia delle « sonorità crude e voluttuose insieme, extra- » rapide, spesso misteriose e a volte esasperate, con » le raffinatezze ultime della nostra civilizzazione ») in realtà non lo sono affatto: sono anzi precisamente il contrario, cioè percezioni sensorie che si arrestano in regioni ambigue, senza raggiungere — proprio in virtù di tutte le qualifiche che lo scrittore loro attribuisce — nè *coscienza* nè *conoscenza*, e con le quali il rapporto veramente metafisico fra musica e coscienza — vale a dire la proprietà musicale di esprimere come sintesi assoluta uno stato dell'animo — ha ben poco a che fare.

Ma pur accettando le premesse così come sono (anzi ripetendo che tecnicamente ed obbiettivamente parlando i periodi storici rinnovatisi su basi sempre più ricche sono giustamente osservati) come si giunge poi alle conseguenze?

In primo luogo con una distinzione curiosissima, data la sede in cui si manifesta. Quella che gli antichi elementi (ritmo melodia armonia) non offrono che rapporti *quantitativi*, mentre i rapporti dell'elemento nuovo (timbro) sono *qualitativi*.

In secondo luogo con l'affermare che la per-

cezione qualitativa costituisce per sè stessa un progresso della nostra sensibilità.

Anche qui il vizio del discorso consiste nel vedere una sola faccia delle cose — e sempre quella materialistica ed estrinseca. Che i rapporti ritmici, cioè di divisione proporzionata del tempo, e melodici o armonici, cioè di intervalli fra i suoni, siano aritmetici e però quantitativi, è — obbiettivamente — vero, ed è cosa che tutti sappiamo da Pitagora (per lo meno) in qua <sup>(1)</sup>. Ma, mio caro amico, i *valori musicali* infusi in quegli intervalli e da essi a loro volta ricreati sono almeno in parte estranei a tali rapporti, e vi sono estranei per la fondamentale ragione che *ciò che esiste come musicale*, dipendendo da una disposizione creativa dello spirito necessitante una ricerca di liberazione a traverso la forma, è un fatto sintetico non riducibile agli intervalli sonori se non considerando questi nel loro complesso e come espressione, non come misura di distanze. Tanto è vero che i medesimi intervalli, isolatamente considerati, si trovano riprodotti identicamente centinaia di volte in melodie diversissime,

---

(1) « Pitagora, codesto filosofo rispettabile, respingeva la testimonianza del sentimento in musica, pretendendo che i principi di tale scienza non avessero presa se non nel puro spirito ». (PLUTARCO, *Dial. della Musica*).

fra le quali non costituiscono poi, non che rapporti di identità, neppure di analogia e di somiglianza, se diverso è il *carattere* e diverse le *intenzioni espressive* della melodia — qualità queste che certo non sono estrinseche al soggetto creatore. Siamo noi in tema di musica o di acustica?

Analogamente sarebbe curiosa la posizione mentale di chi riducesse il linguaggio — anzi i valori espressivi, estetici e logici del linguaggio — alle parole nude e crude e poi dicesse che i rapporti sillabici sono, putacaso, quantitativi e quelli delle vocali qualitativi. Grazie tante! Altro è fonologia, altro lessigrafia ed altro arte: i vocaboli in sè stessi hanno sì proprietà, oltre che foniche, designative ed espressive ben maggiori che il suono puro (il quale anzi in un certo senso non ne ha affatto) ma tuttavia non sono discorso e meno che mai poesia fino a che non siano scelti, collocati e aggregati da una superiore esigenza logica o estetica.

Tanto in melodia che in armonia dunque i rapporti numerici non sono identificabili col fatto artistico nè intenzionale nè espresso. Esemplificando sommariamente, domando se qualunque orecchio musicale non intende come diversissimi i valori di una terza, supponiamo, minore (che pure acusticamente è sempre identica a sè stessa) secondo che si trovi collocata presso la tonica in un accordo perfetto, o accanto alla quinta in un accordo di

settima, o fra terza e quinta in uno diminuito e via dicendo. Cito gli esempi più elementari, che potrebbero moltiplicarsi indefinitamente e con sempre maggiore efficacia dimostrativa considerando fatti armonici più complessi e collocazioni più inconsuete e lontane. Meglio ancora, in quanto che la melodia è più discorsiva e l'orecchio ha tutto il tempo di valutare il contenuto espressivo affidato agli intervalli, si può verificare l'intima, profonda diversità musicale di rapporti aritmeticamente identici, osservando il significato che assumono, in melodie diverse, dalla loro collocazione a fianco di note rispettivamente differenti: tanto più se col sussidio, però non necessario, dell'armonia e del ritmo.

Riassumendo, ritmo, armonia e melodia possono certo esser disgregati in rapporti quantitativi, ma in tale disgregazione non si ritrova il segreto della loro esistenza musicale, così come la ricerca anatomica non ci dà la chiave del mistero della vita. Il fatto che essi elementi esistano come aggregati di piedi o di suoni misurabili aritmeticamente non ha di fronte all'arte e soprattutto di fronte all'artista nessuna importanza. Melodia, armonia e ritmo, come entità musicali, esistono in virtù di particolari esigenze dello spirito in cui hanno la loro radice e la loro necessità. Lo stesso dicasi del timbro, sia esso qualitativo fin che si vuole.

\*  
\* \*

Questa essenza qualitativa del timbro consiste notoriamente nel fatto che esso è prodotto dalle vibrazioni caratteristiche di un determinato corpo sonoro, e quindi varia col variare dei corpi o delle condizioni in cui essi corpi vibrano. Come fatto musicale, la percezione del timbro è una percezione a sè, vive in un certo senso di vita propria, solo in circostanze relativamente rare: certo meno frequenti di quelle che si riferiscono alla melodia e al ritmo. Dirò anzi che nella maggior parte dei casi la percezione del timbro non è certo puramente qualitativa, cioè essa percezione non agisce esteticamente come *pura qualità* di suono, ma riscuote la sua efficacia da associazioni intuitive e ormai abitudinarie (cito sempre le forme più elementari e consuete: oboe = vita e ambiente pastorale, oppure senso della solitudine, intima tristezza; clarinetto = dolcezza affettuosa; ottoni = combattività, slancio, collera<sup>(1)</sup>; intera falange orchestrale = collettività, molteplicità, ecc. ecc.), dalle quali associazioni sarebbe estremamente difficile prescindere in omaggio e per un ritorno alla *pura qualità* inerente al *puro suono*<sup>(2)</sup>.

---

(1) *Sotennità*, mi suggerisce giustamente di aggiungere l'amico stesso Casella (in *Critica Musicale*, 1922).

(2) • Gli stessi strumenti, negli stessi registri, non si possono riconoscere se l'*idea*, di cui sono la realizzazione orche-

Ma vogliamo ammettere per buona anche la percezione qualitativa assoluta: si dovrà dire per questo che essa è *superiore* alla percezione quantitativa, cioè melodica? In grazia di che? (chiedo ancora un minuto di permesso all'illustre Enrico Bergson: so bene che egli sta per essere chiamato in campo).

Come contenuto spirituale certamente no: poichè la melodia è sintesi riflettente un atteggiamento dello spirito, è espressione immediata anzi suprema, quanto alle possibilità umane, di stati la cui assoluta intimità rifiuta ogni contatto con le cose esterne — e sfugge quindi anche alla parola che alle cose è sempre in qualche modo legata — mentre il timbro pur con i suoi attributi di qualità, non è per oggi arrivato a tanto, o se ci arriva è per via mediata, per via di associazione.

Come *grado* della percezione? Ammesso questo, il vedere che una seggiola è bianca e un'altra è nera dovrebb'essere considerata operazione mentale superiore allo scorgere che l'una è più piccola e l'altra più grande. Anzi i fatti visivi in generale, essendo di ordine qualitativo, dovrebbero, anche i più volgari, star sul più alto gradino della scala e guardare dall'alto in basso, poniamo, le speculazioni del calcolo infinitesimale. O cielo! Questa amena

---

strale, è spiccatamente originale • (cioè *differente*). MALIPIERO.  
L' *Orchestra*, pag. 43.

confusione di valori, già così fertile di imprevedute conseguenze, sarebbe poi portata al colmo quando si trattasse di stabilire una graduazione estetica nella musica qualitativa (1). *Il n'y a point dans l'orchestre de timbres laids*, ha scritto Rimsky-Korsakow. Ecco un bel vantaggio pei compositori « di timbri »!

Fuori dello scherzo, è un fatto che l'amico Casella, dopo avere esposto sull'estetica musicale una serie di considerazioni ispirate ad un concetto rigidamente storico-tecnico (obiettivo-estriinseco) ha poi finito coll'imbarcarsi su quel famoso *bateau de la qualité* che fu varato venti o venticinque anni fa, come fondamento della filosofia dell'intuizione, da Enrico Bergson, e che rappresenta una specie di inabissamento nel subbiettivo.

La tesi è nota: l'intelligenza, che percepisce secondo il tempo e lo spazio, non percepisce se non delle *quantità*; la sensibilità — o, se si vuole, l'intuizione — è sola a percepire le *qualità*.

Dunque ogni filosofia delle qualità (estetica) deve appoggiarsi sull'intuizione. Dunque l'arte, che è intuizione per eccellenza, deve più che mai ripudiare i dati dell'intelligenza e della ragione.

Una volta imbarcati su codesto battello, navigante nelle acque oscure del *subcosciente*, è facile

(1) È noto infatti che la qualità, percepita dall'intuizione e agente nel subcosciente, non è soggetta al controllo dell'intelligenza (Bergson).

dire tutto ciò che si vuole, ed anche, lo ammetto, con seducente eloquenza; dato che ci si trova in un dominio senza controllo, ove nulla è verificabile. Ma è evidente e, come si usa dire, stridente il contrasto fra la posizione rigidamente obbiettiva e storica che il Casella ha assunto e mantenuto per un bel pezzo, e quella, fumosa e ambigua, in cui è andato a cacciarsi d'un tratto, coll' « evoluzione qualitativa ».

D'altronde la barca bergsoniana fa ormai acqua da molte parti. Prima ancora che — come racconta la cronaca di questi giorni — l'apostolo della qualità discendesse la cattedra illustre e circondata di belle signore, per mettersi a studiare in Einstein la teoria della relatività dello spazio del moto ecc. (cioè la concezione filosofica più *quantitativa* da Talete in qua), nella stessa Parigi già si era fatta valere una reazione spiritualista rivendicante i diritti dell'indagine intelligente contro la pigra sensualità dell'intuizionismo.

Ciò che mi meraviglia principalmente nell'amico Casella, così scrupoloso nel tenersi al corrente degli « ultimi portati », è appunto questo considerevole ritardo del suo veicolo estetico. Non è possibile, facendo della filosofia dell'arte, trovarsi contemporaneamente all'avanguardia dell'arte e alla retroguardia della filosofia.

Del resto, se il mio valoroso amico desidera



una prova, guardi un po' ai prodotti musicali parigini d'oggi: all'arte — se vogliamo chiamarla così — degli Auric, dei Milhaud, dei Poulenc e simili.

Niente più *bateau de la qualité*! Tutto è, o vuol essere, lucidità e classicismo, melodia (dico melodia!) e contrappunto. Quanto al progresso, anzi all'evoluzione, rispetto a ciò che la musica è stata da Sebastiano Bach a César Franck, permettetemi di dire che se ne riparlerà a miglior proposito quando i frutti recenti saranno meglio maturi.

\*  
\* \*

Sono certo che Alfredo Casella, spirito largo e colto, musicista nobile e generoso com'è, leggendo queste pagine non me ne porterà rancore. Un po' di discussione ogni tanto (vero?) non guasta. Non rilevo altro nel suo articolo — nè il sistema armonico esaurito o prossimo all'esaurimento (strano! mentre proprio oggi il diatonismo sembra rinnovarsi nelle sue forme più ingenuel), nè la portata che egli attribuisce alla valorizzazione della materia (ma c'è dunque un progresso dalla V<sup>a</sup> *Sinfonia* alle lacche giapponesi?) (1) — poichè questa discussione, che

---

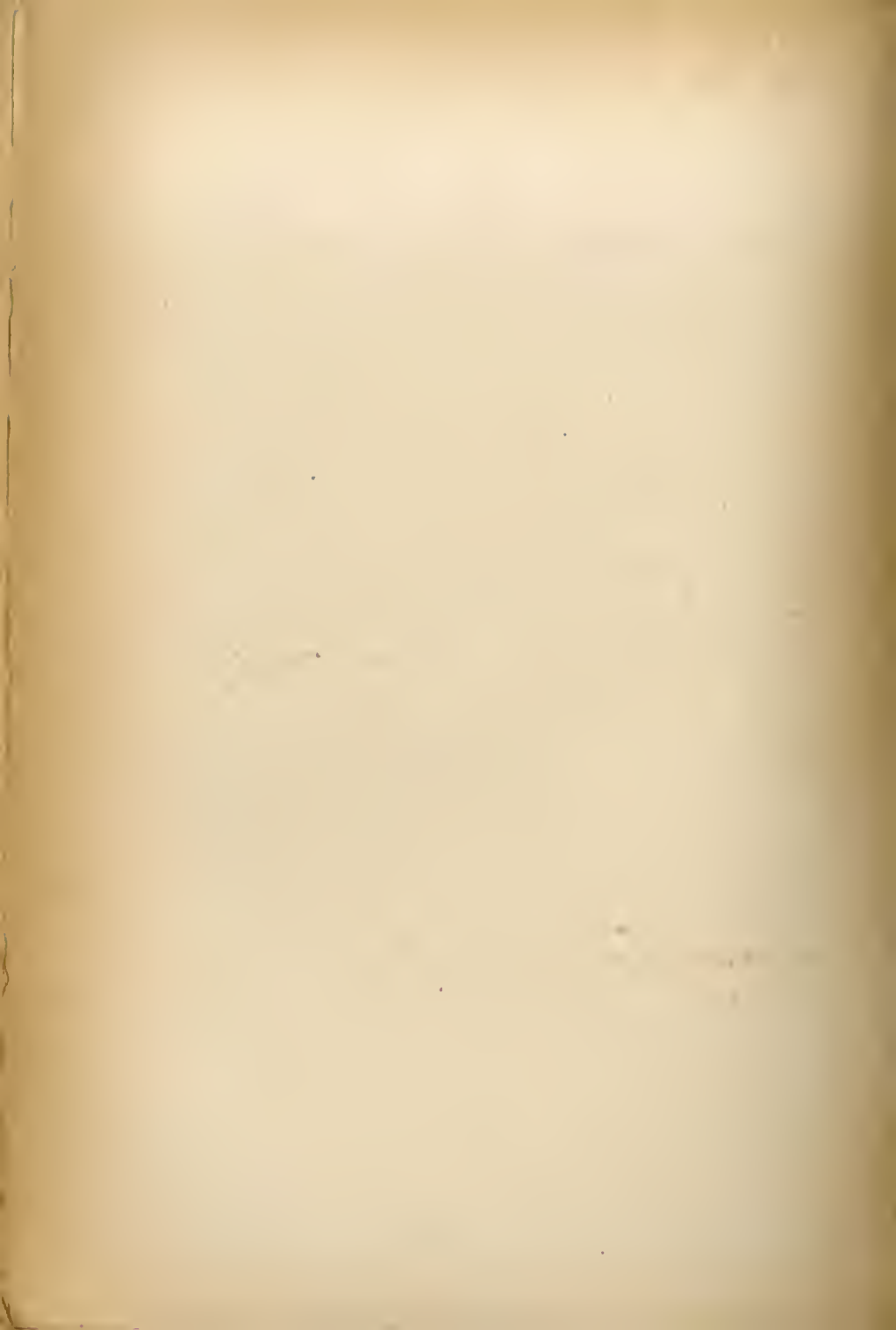
(1) « In ogni vera opera d'arte la materia deve sparire per lasciar dominare il « pensiero » che ne è l'anima ». MALIPIERO. L' *Orchestra*, pag. 33.

non doveva essere se non episodica, è invece andata in lungo anche troppo, ed a prostrarla mi hanno costretto l'importanza dei quesiti e l'abilità con cui il mio momentaneo avversario li ha trattati dal suo punto di vista. Non si smonta facilmente un Casella, e probabilmente anzi egli non si considererà affatto smontato!

Comunque, in più d'un punto siamo d'accordo: nel desiderare all'arte nostra *le magnifiche sorti e progressive* — che io però mi ostino a pretendere dipendenti non dalla materia sì dallo spirito — e nel desiderare agli artisti una *coscienza estetica* coltivata prima con serietà e con metodo, poi, se è possibile, con personalità. Così il suo Leonardo: « Quelli che s'innamorano della pratica senza » la diligenza, ovvero scienza, per dir meglio, sono » come li nocchieri ch'entrano in mare sopra una » nave senza timone o bussola, che mai non hanno » certezza dove si vadino ».

---

MUSICA LATINA E MUSICA TEDESCA.



## MUSICA LATINA E MUSICA TEDESCA. (\*)

Ho ascoltato ieri sera a Bologna, (1) con vivo e profondo diletto, la chiara fresca alata parola di Ettore Romagnoli discorrere con elegante ma non superficiale rapidità un argomento dei più « attuali » e attraenti così per i profani come per gli iniziati: *musica latina e musica germanica*. Ciò è quanto dire paragone storico ed estetico fra la produzione musicale germanica e la latina, esame dei rispettivi valori, indagine delle tendenze etniche che nell'una e nell'altra si rispecchiano e si esprimono, e, infine, ricerca dei rapporti fra il « modo di essere » dell'opera d'arte e alcune intime e peculiari qualità del popolo che l'ha creata.

E poichè quello del Romagnoli — oltre al valor letterario sempre elevato e in alcuni punti stupendo della esposizione — fu veramente un limpido rivo di idee; poichè l'esame da lui istituito delle virtù intrinseche e formali inerenti a ciascuno dei due grandi patrimoni artistici si dimostrò fondato sulla

---

(\*) In *Italianissima*, Milano, dicembre 1916. (Ristampato con alcuni ritocchi).

(1) 17 Novembre 1916, nella sala del Liceo Musicale.

diretta conoscenza delle opere e derivato con acuta analisi e con felice facoltà di interpretazione da un'indagine psicologica ed estetica quanto mai sagace e penetrante; poichè ancora questo nostro giovine e insigne ellenista seppe giungere alla opportuna esaltazione della virtù espressiva delle musiche nostre con sereno equilibrio critico, attraverso argomentazioni sottili qua e là, se si vuole, ma pur consistenti — forse con alcuna volta frettolosa facilità di estendere a criteri d'ordine generale concetti meglio applicabili a questo o a quel caso particolare, ma insomma sempre con la lealtà e col rispetto dell'arte proprii del vero artista, sdegnoso di volgari denigrazioni e di amplificazioni retoriche — ho creduto utile ripetere in queste pagine, sia pure con modesta parola e col solo mal certo aiuto della memoria, alcune delle molte cose che ebbi la buona sorte di udire: cose belle in sè stesse ed utili a essere meditate; degne soprattutto di essere ben distinte da quei rombi di pseudo-patriottiche grancasse che, nell'occasione ben altrimenti grave e severa della guerra presente, ci rintonan le orecchie ogni giorno con l'insopportabile pretesa di esercitare la più grossolana inettitudine e inesperienza critica contro gente che ha molto lavorato e molto prodotto di ammirevole, per mettere in vista e in valore — pensando esser giunto il momento buono — il fastidioso orpello della ignoranza impennacchiata, o

per rinnovare con qualche speranza di fortuna l'antico lamento della impotenza proclamantesi vittima del lavoro altrui.

\*  
\* \*

« Non musicista di professione ma uso a leggere fin dall'infanzia i poeti della parola e quelli della nota » — come egli disse di sè — il Romagnoli cominciò con l'affermare una verità, si potrebbe dire, assiomatica: la grandezza e l'eccellenza così dell'uno come dell'altro *tipo* di musica, la tedesca e l'italiana. Senonchè, soggiunse, avendo sottoposto ambedue a un nuovo e più maturo esame, egli crede si possa sicuramente affermare — « pur senza nulla detrarre al valore delle creazioni musicali del genio tedesco — che noi queste abbiamo troppo ciecamente ammirate, ce ne siamo troppo lasciati invadere, e che da tale invasione dipendono forse alcuni dei mali che oggi tutti dobbiamo deplorare nell'arte nostra ». « La musica tedesca — disse ancora — è un colosso che sembra quasi sbarrar l'orizzonte e nasconderci la vista del cielo ». Ma il cielo è troppo vasto per poter essere oscurato sia da una massa colossale sia dall'ombra smisurata che essa possa mai proiettare. Se è comune opinione che nell'ambito, ad esempio, della musica strumentale, di quella cioè che è più propriamente e più *puramente* musica,

La grandezza dell'arte germanica sia tale da non ammettere alcun confronto, noi potremmo a buon diritto opporci a tale opinione, valendoci dei nomi migliori onde si constella la ricchissima nostra fioritura istrumentale del sei e del settecento: degli organisti, dal Frescobaldi allo Zipoli al Martini, dei cembalisti, da Domenico Scarlatti al Galuppi e al Platti (rimesso recentemente in valore dal Torre-franca ma non ancora portato a diretta conoscenza del pubblico), dei violinisti infine, dal Corelli al Veracini, al Tartini, al Geminiani, al Viotti (n. nel 1753). L'essere la produzione classica strumentale italiana contenuta nello spazio relativamente breve di meno che due secoli (dal principio del XVII° allo scorcio del XVIII°) epperò più lontana dalla nostra sensibilità attuale che non la tedesca (la quale nella fase del suo maggiore e più superbo sviluppo è a noi, si può dire, quasi contemporanea e si è svolta in condizioni storiche — di spirito di cultura e di ambiente — profondamente modificate e *modernizzate* dalla rivoluzione francese) è certamente cagione che noi *sentiamo* in più diretta maniera la efficacia emotiva della musica pura germanica, che noi consideriamo questa come psicologicamente più affine, come interprete più immediata dei moti dell'animo nostro, come più congrua nelle forme e nella tecnica agli orientamenti del nostro tempo, ma non implica, sotto un punto di vista



artistico *in senso assoluto*, la superiorità di questa su quella. *Qualunque opera d' arte*, come si sa, è legata per mille fili alla sensibilità, ai gusti, ai costumi dell' epoca nella quale fu pensata: la musica pura tedesca, più moderna di un buon secolo della nostra (Haydn nacque nel 1732, Mozart nel 1756): concepita in progresso di tempo sotto riflessi storici assolutamente moderni e ispirata a tendenze letterarie l' eco delle quali non è ancora spenta in noi, è dunque costituita da elementi sentimentali e intellettuali non da noi remoti, anzi formanti tuttora — o fino a poco tempo addietro — parte integrante e viva della nostra cultura. Ma, di fronte a questo vantaggio di modernità spettante all' arte germanica, non impallidiscono i colori semplici e tersi della nostra classicità musicale, nè illanguidiscono i purissimi affetti spiranti dalle perfette melodie che italiane nacquero, italiane si affermarono e si diffusero e il nome italiano portarono trionfando a genti lontane, per entro mal noti confini, recando un raggio d' oro del nostro sole attraverso gli spazi, varcando con le leggere ali canore cieli freddi e brumosi, orizzonti ancor grevi di barbarie. La vaghezza melodica del Corelli e di Francesco Maria Veracini, la incisiva vivacità ritmica e la grazia inimitabile di Domenico Scarlatti, la fantasiosa grandezza e nobiltà del Vivaldi, la penetrante espressione del Tartini, l' eleganza a volta a volta affettuosa e pensosa di

Luigi Boccherini — per non dire della robusta severità di pensiero e della elevata profonda mistica fantasia armonica che pervade le fughe, i ricercari, le toccate del nostro grande e antico Girolamo Frescobaldi — serbano intatti oggi ancora i loro preziosi valori estetici e restano — e resteranno — a testimoniare le intime qualità musicali della nostra stirpe. Dileguato che sia, nel tempo, il valore di modernità — o di contemporaneità — oggi spettante alla musica tedesca; fattisi, di qui a un secolo, remoti i suoi spiriti e del tutto superate le sue forme, chi può dire se, levandosi l'una e l'altra a volo da un unico piano sentimentale, non giungerà quella nostra musica a più serene altezze nei cieli dell'anima, se le ampie volute o i delicati arabeschi delle melodie nostre o la linea morbida sinuosa elegante di un tempo di danza, o la franca movenza e il vivace spirito di una *sonata* non prevarranno sui vasti sviluppi, sulle formidabili costruzioni, su tutto quanto di volontario di affermativo di imperioso vi è nell'arte germanica, e se la nostra brevità, la nostra euritmia, la libertà di ascoltare di interpretare di sognare non saranno meglio — infinitamente meglio sotto la specie della pura arte — apprezzate e gustate?

Questi concetti il Romagnoli ha voluto illustrare con un esempio, avvicinando l'uno all'altro due nomi: Bellini e Beethoven, e paragonando con una

analisi affascinante per l'altissimo valore della parola due musiche: l'invocazione di *Norma* alla Luna e il primo Tempo della *V<sup>a</sup> Sinfonia*.

« Casta Diva »! Sopra un arpeggio tenue, sfiorato appena, scioltezza di canto, volo di melodia, ricerca squisita dell'espressione. La pagina semplice e insuperabile non è costituita se non da una serie di frasi musicali l'una diversa dall'altra, ciascuna delle quali possiede intrinseca purissima grazia. Al nesso della loro successione e al senso di organica unità che ne emana, presiede e provvede l'intensità profonda del sentimento ispiratore, che si manifesta non in prodigi appariscenti di tecnica ma nella riposta ineffabile magica virtù dello stile.

Perfettamente opposta alla concezione belliniana, tutta lirica e lineare, è invece la struttura del tempo iniziale della sinfonia in *Do minore*. Un primo tema ritmico di quattro note: uno squillo, un appello lanciato dalla massa orchestrale con incalzante frequenza, con fremente rapidità di combinazioni; plasmato, trasformato, animato fino alla tensione suprema da una titanica volontà di dominatore. La ripetizione del tema ritmico, dice il Romagnoli, è dunque il principalissimo fulcro di questo pur meraviglioso edificio sonoro. La seconda idea, se anche ha carattere espressivo, non è che un breve spunto di melodia: ciascuna delle frasi, presa a sè, non aspira in modo particolare a intrinseca vaghezza. La illazione pertanto

che si può trarre dal raffronto, è questa: che la melodia del Bellini, di ispirazione semplice, libera nello sviluppo, euritmica nelle movenze, ci immerge nella dolcezza di una commozione fantastica stimolata dalla pura soavità della sua bellezza, epperò il suo effetto è principalmente *patetico*; il tempo del Beethoven per contro, di ispirazione composita, quadrato nella costruzione, dominato dalla ripetizione e dalla *imitazione* del tema, afferra, incalza, trasporta l'anima nostra, è di effetto precipuamente *dinamico*. Se ciò è vero per Beethoven non è men vero, alla loro volta, per Bach e per Wagner: estesa dunque l'affermazione ai sommi maestri dell'arte germanica (un'eccezione, per vero, dovrebbe farsi rispetto a Schubert e Schumann) notato in via occidentale che, dei nostri, il Rossini, ad esempio, usa anch'egli insistentemente e magistralmente la ripetizione, ma solo con finalità *espressiva* e non costruttiva, si potrà concludere che la differenza tra i due tipi d'arte, la latina — o diciamo pure, e meglio, la italiana — e la germanica, è differenza di qualità e non di quantità, è differenza inerente a diversità di spiriti.

Qual'è infatti l'effetto, in arte, della ripetizione e della imitazione? È principalmente effetto di meraviglia, di stupefazione. Un analogo procedimento, inteso a colpire in tal senso colui che ascolta, si riscontra anche con sovrabbondanza fin nei remoti

monumenti letterarii e poetici dell'India antica: nei discorsi di Gotamo Buddhô e nel Mâhabhârata. Sotto questo aspetto, osserva il Romagnoli, i tedeschi possono ben dirsi, come essi vogliono, i precipui rappresentanti moderni della razza ariana. A loro dunque l'espressione insistente e volontaria, la quadratura ritmica, la grandiosità dello stile architettonico e costruttivo: a noi, mediterranei, la sobrietà classica, la libera euritmia, la canora dolcezza ancor vive nei meravigliosi canti della Sicilia ai quali Bellini si ispirò: di cui, risalendo il corso storico dell'arte nostra, troviamo la sorgente e quasi il maturo esempio nell'arte ellenica (Inni Delfici). Quivi, e più oltre ancora, cioè nella memoria leggendaria del primitivo cantore, Orfeo, che canta liberamente e semplicemente, si conclude e suggella l'indagine rivolta alle origini della musica nostra.

\*  
\* \*

Sarebbe facile rivolgere ad Ettore Romagnoli qualche obiezione sulla legittimità del confronto fra le espressioni d'arte ch'egli ha prescelto. L'eterogeneità dei due termini è evidente: la loro direzione estetica, l'ispirazione, la collocazione, la funzione, totalmente diverse. Perfino *i generi* a cui l'uno e l'altro rispettivamente appartengono si trovano ai poli opposti: l'uno staccato dalla cornice scenica,

l'altro evocato dai fasti più superbi e gloriosi dell'arte orchestrale.

Espressione, il primo, puramente lirica, in un momento quasi d'arresto del dramma: dunque sosta, raccoglimento, preghiera, contemplazione, estasi; l'altro invece pervaso da quella potente necessità di moto che è inerente alla costruzione del monumento sinfonico, tutto sospinto dall'urgere fremente di un pensiero che deve e vuol manifestare e affermare il proprio « divenire » fino all'estremo della tensione, con tutto il vigore del suo gagliardo e rapido polso. Salvo che l'esser musica entrambi, non sembra esistere tra codesti due capolavori alcun punto di contatto.

Ma appunto perchè obiezioni simili si presentano ovvie, non vi insisteremo. Certo il Romagnoli deve essersele rivolte, e poichè non è uomo da appigliarsi a manovre sofistiche o tendenziose per il semplice piacere di dare ad una tesi estetica apparenza di giustificazione, avrà dato a sè stesso, in proposito, una risposta soddisfacente. La quale potrebbe essere questa: che non si trattava già, a' suoi fini, di istituire un paragone formale nè una gradazione di valori artistici fra due espressioni alle quali è ugualmente riconosciuto *a priori* un grado supremo di bellezza; sì, invece, di chiamare a testimonianza due forme tipicamente rappresentative di tendenze diverse: tendenze a base non soltanto

estetica ma etnica. Sotto questo aspetto è innegabile che il Romagnoli ha scelto acutamente e convenientemente.

Del pari si sarebbe potuto domandargli perchè egli non si sia posto il quesito dell'arresto della musica strumentale italiana dopo, ad esempio, il Cherubini, e non ne abbia indagato e, salvo errore, neppure accennato le ragioni. Al che pure egli potrebbe rispondere che non rientrava nel suo assunto la discussione di problemi relativi all'indirizzo e all'espansione di forme essenzialmente culturali, problemi che importano, fra l'altro, la considerazione delle condizioni storiche — intendiamo politico-sociali — in cui tali forme si trovano a fiorire con varia fortuna. Indipendentemente da ogni stimolo esterno all'atteggiamento più o meno riflesso degli artisti, premeva al Romagnoli di porre in rilievo e in reciproco contrasto ciò che negli artisti medesimi è più aderente all'intima disposizione della stirpe da cui sorgono e di cui sono voce: ecco, ripetiamo, il motivo che giustifica il suo ricorso a nomi come quelli di Bellini e di Beethoven.

Del resto, a un paragone su di un terreno, diciamo, artisticamente omogeneo, il Romagnoli viene ben presto condotto: e precisamente quando gli accade di chiedersi se codesta diversità di spiriti e di tendenze riconosciuta come ragione e cagione della differenza *di qualità*, della differenza cioè in-

tima e sostanziale fra la musica pura germanica e la latina, possa dirsi valida anche nel campo della musica drammatica, campo che i tedeschi presumono di tenere nel nome eccelso di Riccardo Wagner. Volendo — e giustamente — rispondere a sè stesso che si è valida, anzi più che mai, egli prende a esaminare l'uno accanto all'altro due particolari momenti di musica drammatica: l'atto primo del *Siegfried* e il secondo della *Traviata*.

Anche in questo raffronto, una analisi acuta avvivata da sagaci osservazioni in cui si compiace l'intelligenza e l'esperienza del critico, smembra dapprima l'atto wagneriano, e dopo aver rilevata la povertà e la monotonia dell'azione drammatica conclude che a tre si possono ridurre gli elementi di cui si è valso il compositore: primo, descrizione dell'ambiente (tema della fucina di Mime e sue insistenti ripetizioni formanti lo sfondo sinfonico del quadro); secondo, elemento narrativo — non dunque drammatico ma epico — da cui è costituita principalmente la scena fra Wotan e Mime con le sei domande e le altrettante risposte; terzo infine, il gioco dei motivi conduttori. Domina dunque in quest'atto il racconto: prevale la pittura dell'ambiente ed emerge la cornice in confronto del quadro, entro il quale poco si muovono e meno ancora agiscono i personaggi. La musica stessa, intessuta coi fili dei motivi conduttori, delinea commenta incide,



è evocatrice di ricordi, satura di presagi, ma non drammatica « in atto »; possiede insomma realmente i caratteri che il Romagnoli crede di poter attribuire a tutta l'opera del maestro di Lipsia, allorchè la definisce opera sinfonica, meditativa, filosofica.

E riferendosi al sistema dei motivi conduttori, pure attuato dal Wagner con intendimenti e con risultati nobilmente poetici oltre che con perizia di musicista sommo, il Romagnoli attinge dalla sua vasta dottrina di ellenista una osservazione non trascurabile. Questa: che l'invenzione di un siffatto procedimento il maestro di Lipsia non la deve a sè stesso ma la derivò a sua volta da un altro, antico e insuperato maestro della tragedia: Eschilo. Nell'opera del grande Eleusino infatti, dalle *Supplici* all' *Orestèa*, il coro o sottolinea il carattere dei personaggi o rievoca memorie o mormora presagi o erompe in invocazioni alla divinità. Non è dunque ivi il segreto dei motivi conduttori? Non è forse identica la loro funzione? Ma se nelle *Supplici*, opera giovanile, le ripetizioni corali si affacciano frequenti, nelle opere della più alta maturità per contro (*Sette a Tebe*, *Prometeo*, *Orestèa*), esse sembrano come ritrarsi in penombra e cedere a grado a grado il posto alla libera voce dei personaggi. Aveva dunque Eschilo divinato quella suprema legge estetica del teatro che a Wagner non riuscì di rispettare sempre e del tutto: la necessità vale a dire,

che le persone del dramma comunichino per quanto è possibile liberamente e direttamente con l'animo dell'uditore, senza impacci, senza sovrapposizioni, senza intermediari.

Ora, nell'atto verdiano che il Romagnoli esamina dopo il primo del Siegfried, sobriamente appropriata è la cornice, intesa solo a porre in rilievo il quadro: il disegno d'ambiente c'è (e chi non lo ricorda?) fermo, colorito, preciso sì, ma discreto. Ma entro la cornice, su dallo sfondo, come si muovono e con qual rilievo spiccano le persone! Con quanto verace umanità si esprimono! Come fremente la collera di Alfredo, come prorompe nella pienezza dell'amore e del dolore, nell'impeto della passione e sotto la crudezza dell'offesa, il grido di Violetta! Ecco il vero Verdi, il nostro Verdi: colui che vibra *simpaticamente*, nel più puro senso della parola, con l'animo dei suoi fratelli e delle sue creature, quegli che per tutti soffre e gioisce e canta, quegli che sa e può scendere « nelle intime latèbre del cuore umano — di tutti gli uomini — dove in una penombra di limbo si annidano i sentimenti e le immagini ». « E nel cuore di molti — dice Ettore Romagnoli — rimangono germi non dischiusi, embrioni informi, larve senza colore. Verdi, il buon dèmone, coglie i germi, li sublima alla luce, li fa dischiudere e riscintillare al sole di mille iridi miracolose, e dice quindi ai minori fratelli: « Vedi! Tu non sapevi, o appena

presentivi. Eppure queste meraviglie chiudevi tu nel tuo cuore. E il tuo cuore era il mio cuore! »

\*  
\*\*

Ora qualcuno potrebbe chiedere: — Se il Romagnoli avesse preso in esame, anzichè l'atto primo del *Siegfried*, il secondo, poniamo, dei *Maestri Cantori* o il terzo della *Walkyria* o uno, a piacere, del *Tristano*, forse che il paragone gli sarebbe riuscito altrettanto agevole e brillante?

Probabilmente no. Ma la cosa, comunque, non è di importanza essenziale, dato che il confronto non era fine a sè stesso. L'opera di Wagner resta pur sempre una delle più alte manifestazioni dello spirito umano, e sarebbe indegno di una mente colta e compresa di amore per l'arte non riconoscerne il valore. Nè il Romagnoli ha mirato, coi pensieri che ha espressi, a diminuire per nulla, nell'opinione di chi lo ascoltava, la grandezza del *Tristano* o della *Tetralogia*. Giacchè non questo egli si proponeva: sì di mettere un'ultima volta in evidenza, deducendoli dal paragone acutamente condotto, i caratteri che — spettanti rispettivamente all'uno e all'altro dei due popoli, il latino e il germanico — ne costituiscono, ne informano, ne differenziano l'espressione musicale.

Vi ha una disposizione *melica* e v'ha una di-

sposizione *sinfonica*: ognuna sangue e midollo e carne, patrimonio intimo e inalienabile del popolo che la possiede. Stanno, da un lato, la quadratura e la simmetria, necessarie allo stile architettonico e costruttivo: vi ha dall'altro la semplice euritmia, compagna inseparabile dell'arte classica. La voce degli uni non attinge la sua perfetta potenza se non orchestralmente: imitando, sviluppando, conclamando. La voce degli altri è — o, per lo meno, è stata — la pura melodia, fiore della musica, di cui i Greci intesero la divina essenza e che chiamarono con la parola medesima (*nòmos*) che significava *legge*.

E infine il dramma musicale tedesco, allorchè giunge con Riccardo Wagner alla sua più alta espressione ed acquista veramente carattere nazionale, è precipuamente meditativo e sinfonico, è grave di affetti e di fati giganteschi, tenta, alcuna volta non senza sforzo, di far assumere alle creature di un mondo ideale gli affetti e i rilievi della realtà. L'opera italiana invece, quale s'impersona nel nome massimo di Giuseppe Verdi, è ricerca e creazione di vita e rappresenta — come Eschilo volle — l'anima umana: ne indaga la profondità, ne teuta il mistero, ne esprime — interprete ad un tempo e consolatrice — il dolore e l'amore.

---

## NOTA.

Pochi mesi dopo la pubblicazione di questo articolo — vale a dire sul principio dell' anno 1917 — usciva nei tipi del Crès a Parigi un volume: « *Pour la Musique Française* », costituito da dodici conferenze tenute a Lione fra il Marzo e Giugno 1915 da oratori diversi e preceduto da una lettera-prefazione di Claudio Debussy. La prima di tali conferenze, detta da P. Huvelin, professore alla Facoltà di Giurisprudenza e organizzatore del ciclo, è intitolata: *Musica francese e musica tedesca*: essa tratta dunque rispetto alla musica di Francia il medesimo argomento trattato dal Romagnoli con riferimento teorico alla musica « latina » ma in realtà volgendosi schiettamente, com'era naturale, all'arte italiana. Senza entrare in particolari, constatiamo come il tema sia stato svolto dai due espositori in maniera profondamente diversa. Ettore Romagnoli, pur intendendo ad una commossa esaltazione di ciò che nell'arte nostra rappresenta ad un tempo valore di bellezza e carattere di nazionalità o di razza, ha nondimeno pesato e apprezzato con sereno equilibrio e senza ombra di atteggiamenti iconoclastici i valori stranieri, ed ha anzi tenuto a che le sue conclusioni sorgessero da un procedimento dialettico informato a chiarezza ed onestà. Lo Huvelin invece, che pur aveva a proprio vantaggio il validissimo aiuto di Federico Nietzsche (*Le cas Wagner, Le Crépuscule des Idoles, Nietzsche contre Wagner, Ecce Homo*) se n'è giovato — forse come la passione della guerra sanguinosa gli dettava — in modo che non si può definire se non fucosamente retorico e sciocamente denigratore.

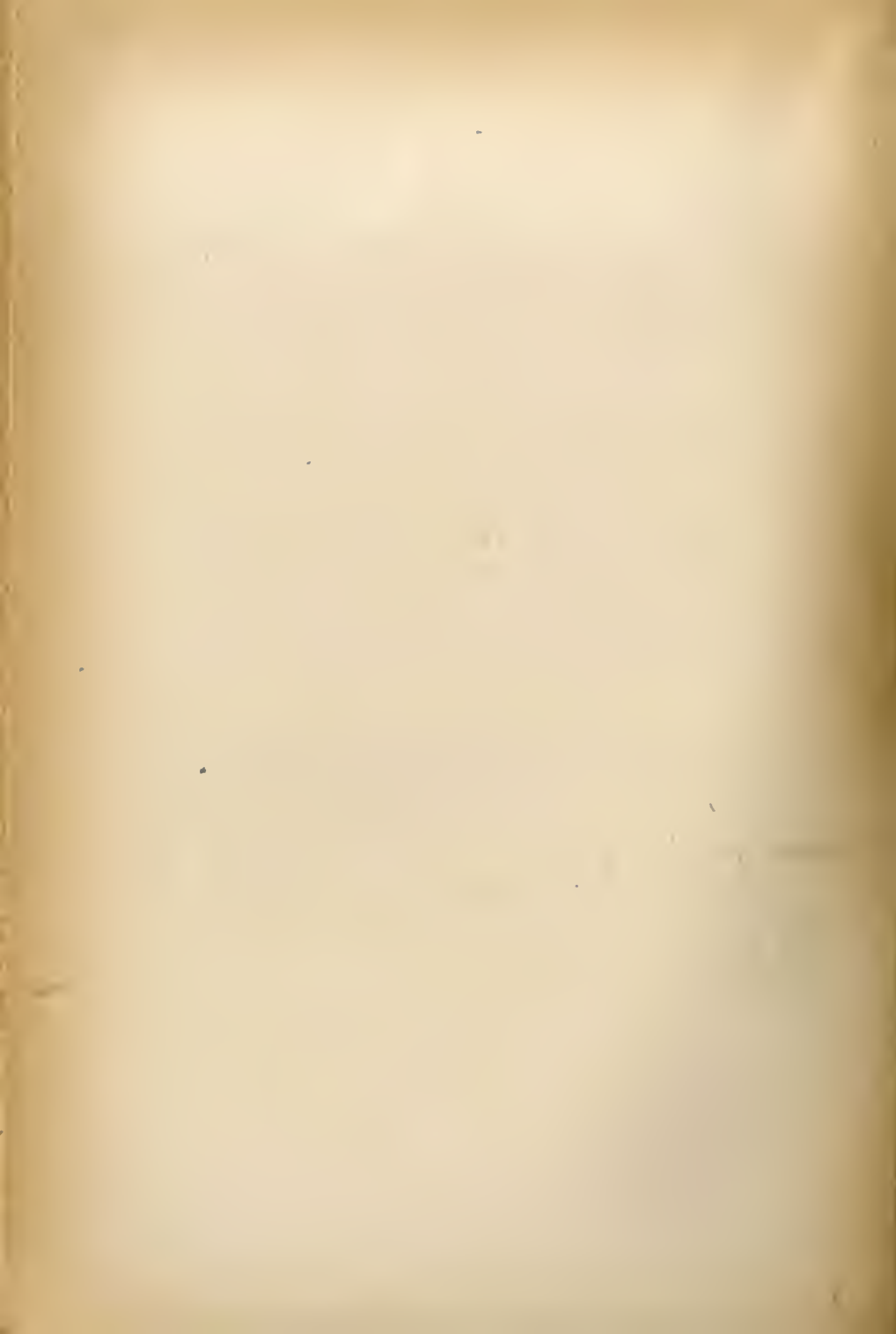
Ma quando non si è Federico Nietzsche e non si è pervasi dalla sua divina e luminosa follia, è pericoloso adottare certi sistemi. S' intende che il pericolo non è per un Wagner che subisce l'attacco, ma per l'incauto avversario che gli lo infligge.

E lo stesso Debussy, non sospetto certo di tenerezza verso i tedeschi, ma illuminato tuttavia da un amore per l'arte che neppure i più cocenti rancori nazionalistici potevano oscurare, dava forse involontariamente un monito di misura e di saggezza all'epigono nietzschiano, con queste parole della prefazione: « *En ce moment même où la France sacrifie, sans distinction de sang ni de caste, ses meilleurs enfants, on entend dans certains milieux d'étranges propos sur Beethoven, qui — flamand ou allemand — est un grand musicien, et Wagner, plus grand artiste que musicien.*

*C' est entendu depuis longtemps ».*

---

“ TRISTANO E ISOLDA „  
COME POEMA DRAMMATICO.





“ TRISTANO E ISOLDA „  
COME POEMA DRAMMATICO. (\*)

Il quinto volume delle versioni wagneriane che Guido Manacorda pubblica nella *Biblioteca Sansoniana straniera* (1), ci invita a riaccostarci al *Tristano*. È un caro invito, che si segue con dolcezza e si prosegue con fascino, a mano a mano che la lettura ci ritrasporta — senso, fantasia e intelletto — su in quel divino cielo di poesia e ce ne discopre le meraviglie, infinite come le stelle in una tersa notte d'estate. Ecco dunque a noi italiani il dramma in una traduzione non solo onesta ma fluida e armoniosa; armoniosa, specialmente, per certe particolari rispondenze tra senso e suono delle quali solo uno spirito fine e sagace come quello del Manacorda poteva sentire e rispettare la necessità.

E avanti il dramma, una prefazione mirabile, tutta luce e idee; condotta con la serrata vivezza

---

(\*) Nel *Pianoforte*, Torino, Num. 6-7, 1922.

(1) V. nella *Critica Musicale* (Firenze, Aprile 1922) una mia recensione ai primi tre volumi (*Rienzi*, *Olandese volante*, *Tannhäuser*). Il vol. IV contiene il *Lohengrin*.

di un bel racconto: una prefazione in cui l'indagine critica, certo paziente e vasta e inoltrata con scrupolosa coscienza attraverso storia e leggenda, filologia e filosofia, non affiora se non perfettamente maturata in pensiero. Infine il commento, acuto e vigile ma discreto, e alcune note bellissime, le quali ci ripresentano in ispirito quella stupenda eloquenza musicale che in atto è forzatamente assente.

Nell'accostarsi dunque al poema, più che alla secca discussione, più che alla vana fiera delle opinioni, a questo ha mirato Guido Manacorda: a rischiarar l'amore con la luce dell'intelligenza, ad interpretare senza scomporre, senza distruggere l'unità sostanziale, senza nulla perdere del magico ritmo che misura come un respiro la vivente organicità dell'opera d'arte. E di ciò io penso che la cultura italiana abbia veramente ad essergli grata.

\*  
\* \*

In brevi pagine è rievocata la figura di Tristano e riassunto il destino letterario della leggenda fiorita intorno al cavaliere generoso e nostalgico, eroico e musicale insieme. Oscura l'origine, smarrita la redazione primitiva, distrutti o in gran parte perduti altri poemi medievali che la cantavano, essa leggenda sopravvisse e rifiorì successivamente in racconti, in poemi, in drammi — francesi, tedeschi,

italiani, inglesi — per la inesauribile potenza di commozione che la sua gentilezza e pietà contiene. Il suo motivo centrale — congiungimento supremo d'amore e di dolore — sembrò anzi di tempo in tempo riprender palpito di vita reale nella sorte di altri amanti famosi: Paolo e Francesca, Ugo e Parisina, quasi che la natura stessa volesse richiamare alla memoria degli uomini l'immanenza ineluttabile del sacrificio al limite estremo della passione.

E Wagner sentì e misurò nella sua personale esperienza il dramma della passione e della rinunzia. L'episodio dell'amore di lui per Matilde Wessendonek, troncato da una straziata se pur coraggiosa e nobile separazione, è troppo noto perchè giovi ripeterlo. Certo da quell'amore e da quel dolore Wagner fu condotto a riaccostarsi al concetto sehopenhaueriano della felicità nella rinunzia (non solo rinunzia al bene ma *rinunzia all'essere*, annientamento), e dallo stato d'animo creatogli da quella filosofia che sola pareva recar conforto e speranza al suo soffrire, germinò l'espressione « estatica » dell'amore di Tristano e Isolda.

Germinò, sì: ma col maturarsi dell'idea, col progredire dell'opera d'arte il genio del maestro, consapevolmente o no, si scosta dal pensiero del filosofo di Danzica, per aderire a una concezione della vita psichica al tempo stesso più mistica e più realistica, per esaltare cioè il senso vitale dei

suoi protagonisti ad una sfera staccata dalle contingenze terrene, in cui sogno e realtà suprema coincidono, in cui piena verità ideale e insieme piena concretezza e attualità di vita sensibile sono raggiunte attraverso lo stadio di iniziazione rappresentato dall'irrompere e ingigantirsi della passione; stadio che, nel dramma, è simbolicamente sintetizzato nel *filtro d'amore*.

Non è questo, a ben considerarne l'essenza, il processo di iniziazione al mistero, il processo dell'*estasi* concepita attivamente come stato etico e fisico insieme, anzi come raggiungimento di una forma superiore di vita, insito già nell'antico orfismo? Tutta una singolare atmosfera orfica alita infatti sul dramma, da quando i cuori di Tristano e Isolda hanno attinto la consapevole pienezza della passione <sup>(1)</sup>. Solo alla crisi estrema, alla morte di Isolda, riaffiora il concetto schopenhaueriano della rinuncia all'essere, del dissolvimento senza coscienza « nell'alitante Tutto »: quasi a concludere un'ampia parabola di pensiero, non scevra forse di qualche contraddizione.

Già sottilmente osserva il Manacorda, che con la realizzazione artistica di un concetto qual'è quello della suprema felicità nella morte, nel nau-

---

(1) V. nel volume del Manacorda la nota introduttiva alla scena 2<sup>a</sup> dell'atto 2<sup>o</sup>.

*fragare, disciogliersi, sparire* (1), ossia col voler sentire, godere, esprimere il non-essere, col prenderne coscienza e dargli forma, col renderlo insomma di negativo positivo, materiandone profumo, notte, amore perfetto, beatitudine suprema, Wagner finisce per trovarsi agli antipodi di Schopenhauer. Solo il « divino silenzio » avrebbe potuto concludere in sè — come espressione paradossale — la gioia dell'assoluta rinunzia. Ciò è vero; ma è vero nella sfera di una mentalità logica, che proporziona rigorosamente l'espressione al pensiero, o di una mentalità ascetica, che annulla sè stessa nella contemplazione. In Wagner — lo stesso Manacorda lo dice — l'artista prende la mano all'asceta. Ossia l'artista, per un prodigioso trapasso psicologico, crea a sè stesso del non-essere una realtà: s'immerge insomma con tutte le sue energie fantastiche e sensitive in quella sfera *prelogica* dalla quale già si originarono nell'antico Oriente e nella Grecia dei misteri e dei riti dionisiaci forme di estasi *reale*, vale a dire vissuta con tutte le facoltà di percezione e di sensitività. Come i Greci, Platone incluso, concepirono

(1)

. . . nell' alitante Tutto  
naufragare -  
disciogliersi  
inconsapevolmente  
suprema letizia!

(MORTE DI ISOLDA)

l'estasi quale un mutamento di vita, durante il quale l'anima viveva una mistica realtà <sup>(1)</sup>, come essi ne materiarono, verosimilmente, l'essenza primordiale del dramma, così sembra a me essersi rivelata e materiata a Wagner la vita prelogica, estatica, misticamente sensibile anzi misticamente *reale* del *Tristano* <sup>(2)</sup>. Il carattere *positivo* — e quindi traducibile in parole, in canto, in suono — di tale mistica realtà non è dubbio, in quanto che essa è concepita come l'unica sede di verità assoluta ed

---

(1) Cfr. V. Maccioni, *Zagreus*, Bari, Laterza 1920, pp. 154 e 165.

(2) Atto 2°: *Isolda* — « A quella luce del giorno che mi mostrava in te un traditore, io volli sfuggire, e trarti con me in quella notte dove il cuore mi prometteva la *fine dell'illusione* per libano a te laggiù eterno amore...

. . . impallidisce quel mondo che il giorno *ingannevolmente* illumina, a noi contrapposto *per mentita illusione*...

. . . Io stesso dunque *sono il mondo*: consapevole volontà di non più svegliarsi, *santa vita di passione*. . . »

Atto 3°: *Tristano* — « . . . Io non vidi il sole, nè vidi terra nè popolo; però quel che io vidi non te lo posso dire. Io ora *dove sono sempre stato*, dove per sempre tornerò...

. . . con occhi aperti alla luce debbo io risorgere dalla Notto...

. . . la *costellazione* [del giorno] con luce stridente, *ingannevole*, sveglia *all'inganno e all'illusione* la mia mente! »

Per *Tristano*, nella Notte, cioè nello stato di ebbrezza estatica, è l'unica realtà, l'unica vera Vita, la sola mistica Verità.

eterna; mentre la vita del Giorno è sì materialmente sensibile ma caduca, ingannevole, intimamente falsa.

Per vero Wagner, come ho già osservato, non evita una certa contraddizione fra l'*annullarsi* e il *vivere trascendentalmente*; fra la *consapevole volontà* di non rientrare nella fallace luce del giorno e l'*inconsapevolmente affondare, disciogliersi, sparire*. Che importa? Certo è che per lui il non-essere non esclude anzi afferma un' esistenza mistica; che questa esistenza, prima della morte, non può essere raggiunta se non attraverso l'estasi, l'immersione nel sogno, e che tutto lo svolgersi di questa vita trascendentale, già mirabilmente tracciato nell'espressione poetica, della quale or ora parleremo, attinge poi nella musica la sua piena rivelazione, giacchè come musica appunto, espressione incorporea e sensibile, nasce — secondo il concetto ripreso più tardi da Nietzsche (<sup>1</sup>) — ogni atto di creazione attingente al mondo interiore.

Ma l'arte che infonde al *Tristano* la sua prodigiosa bellezza è già nel poema drammatico, prima ancora che nella divina onda musicale, tutta improntata di quell'aspirazione intensa che sospinge le anime a fuggire i fantasmi ingannevoli del Giorno per ritrovarsi libere, trasfigurate, trasfuse l'una nell'altra, nella plaga propizia del Sogno. « Dramma

---

(<sup>1</sup>) *Geburt der Tragödie*, 5, 10, 17 ecc.

senza azione », dice Guido Manacorda: ossia spogliato di contingenze, di vicende esterne e passeggiere, per restare intessuto di pura, sola, immanente essenzialità.

Ma se l'azione, nel senso di successione di fatti, manca al *Tristano*, come stupendamente invece vi è intuito ed espresso il *divenire drammatico*, cioè il determinarsi progressivo dei personaggi verso la crisi che sigilla e definisce il loro destino! Sotto questo aspetto, sia pur tutto interiore e psichico, il *Tristano* certo non è immobile: anzi percorre il ciclo forse più vasto che sia dato concepire idealmente alla vita umana. E questo lungo transito attraverso il regno interiore, nella profonda Notte in cui le pure idee, origini e madri delle cose <sup>(1)</sup>, splendono di luce eterna intrecciandosi e congiungendosi in affinità in rispondenze piene di meravigliose significazioni, questo lungo transito si riflette per mille echi, per infinite risonanze rivelatrici, nel linguaggio del dramma.

Vi si riflette principalmente per due caratteri stilistici che il genio di Wagner ha tratto, con vi-

---

(1) Il Manacorda accenna fuggevolmente ad un influsso su Wagner della dottrina platonica delle idee. Certo la mirabile fioritura allitterativa del *Tristano*, piena di scoperte di interferenze ideali richiama insistentemente, direi suggestivamente, quella dottrina. Rammento che Platone accolse fra i suoi paradigmi anche l'idea del *non-essere*.



vificante intuizione, da un oblio secolare: l'allitterazione e la successione, sciolta dai vincoli logici e sintattici, di espressioni di puro sentimento. Questi due caratteri insieme contribuiscono a creare una vita di pura conoscenza e di pura affettività, staccata dalla realtà materiale, quasi sospesa in una sfera di assoluta astrazione.

Il primo di essi, l'allitterazione, consiste come è noto nella rima radicale anzichè terminale, cioè nello sposar le parole in virtù dell'affinità ch'esse traggono dalla comunanza della radice. Privilegio particolare della lingua tedesca, questo di offrir tra i vocaboli numerosissime possibilità di congiungimenti allitterativi, e praticato largamente nella poesia germanica primitiva (*Canzone di Ildebrando, Heliand*)<sup>(1)</sup>. Ma di certo comparso assai prima dei prodotti letterari germano-cristiani, e probabilmente innestato nell'uso germanico attraverso infiltrazioni di credenze pagane e costumanze rituali di provenienza o derivazione greco-orientale. Ad epoca precristiana risalgono infatti, ad esempio, i *Canti magici di Merseburg*,<sup>(2)</sup> ed il loro carattere magico appunto richiama alla mente gli antichi formulari rituali

---

(1) Cfr. per un'abbondante esemplificazione A. LÜBEN, *Auswahl Dichtungen etc. Zur Einführung in die deutsche Literatur*, vol. I. Leipzig, Brandstetter 1888.

(2) LÜBEN, cit., p. 3.

greci e latini; negli uni e negli altri, indistintamente, ricorre manifesta e costante l'allitterazione.

Ed ecco che Wagner in quei luoghi del poema in cui la vita ideale si concentra e sembra conchiudersi in sè stessa, si abbandona con la più ricca vena alla scoperta di rapporti allitterativi. Sotto l'attrazione fonica della radice, le parole gli si accoppiano, gli si aggruppano, e le loro significazioni sembrano dilatarsi risalendo unite verso l'idea primordiale. Si direbbe che, concepita misticamente l'avventura di Tristano e Isolda, anche i vocaboli esprimenti il loro amoroso destino debbono amarsi, congiungersi, fondersi l'uno nell'altro, come già in certe redazioni della leggenda furon fatte schiave d'amore persone e animali e cose intorno ai protagonisti <sup>(1)</sup>. Tutto, ove essi respiravano, tutto era assetato di « fedeltà ».

---

<sup>(1)</sup> Cfr. *La Tavola Ritonda e l'istoria di Tristano*, a cura di F. L. Polidori, Bologna, Romagnoli 1864; Cap XXXIV p. 119 sgg.

Non occorre dire che Guido Manacorda, traducendo il *Tristano*, ha perfettamente inteso il senso e il pregio dell'allitterazione, ed ha cercato, per quanto ha potuto, di creare effetti simili o analoghi. E sebbene la lingua nostra si presti ben poco a dar evidenza a cosiffatti legami (tanto che nella poesia popolare in cui le risorse spontanee e naturali del linguaggio non mancano mai di esser poste in valore; l'allitterazione da noi è rarissima e puramente occasionale) egli è riuscito più di

Ma se per quanto concerne l'uso della rima radicale ed anche la successione ritmica di versi brevissimi — costituiti appena di due o tre *arsi* e *tesi* — si può ritenere che l'analogia degli antichi frammenti magici ed orfici col *Tristano* sia meramente esteriore e fors' anche casuale, vi sono però alcune somiglianze di contenuto, alcune coincidenze di espressione così sorprendenti, che dinnanzi ad esse riesce davvero difficile escludere l'ipotesi di un vero e proprio ricorso a quelle fonti lontane.

Somiglianza generica è, abbiamo detto, nel metro: ma un notevole passo avanti nell'analogia ci si offre in quei numerosi passi del dramma nei quali l'espressione poetica, abbandonando le consuete forme del discorso, si raccoglie per quintes-

---

una volta, e con arte sottile, a rievocare sensibilmente la figliazione dei vocaboli da una comune originaria matrice.

Ad esempio:

- |  |   |
|--|---|
| — <i>Per fiere ferite<br/>un balsamo</i><br>. . . . .      | — <i>Spettri del giorno<br/>sparite!</i><br>. . . . .                   |
| — <i>Sùbita nel petto,<br/>gioia gioiosa!</i><br>. . . . . | — <i>Mio scudo, mio schermo<br/>in piacere e patire...</i><br>. . . . . |
| — <i>Qual menzogna il maligno<br/>giorno ti menti?</i>     | — <i>Son forse vorlici<br/>di voluttuosi vapori?</i>                    |

Qualche volta, veramente, si avvicina alla preziosità:

- *Alla terra a cui pensa Tristano  
non luce luce di sole...*

senziarsi, per condensarsi in un seguito di interiezioni isolate e sospese, simili, se potesse dirsi, a nuclei di sentimento puro. Ecco, allora, la forma poetica « non porger più all'intelligenza che un senso estremamente vago » <sup>(1)</sup> mentre invece agisce mirabilmente come suscitatrice di suggestione, anzi come manifestazione di un continuo progredire dei protagonisti verso quella sfera trascendentale à cui il loro spirito anela come a una raggiante mèta. Ognuna di quelle esclamazioni o interiezioni costituisce per sè stessa come un gradino conquistato nella scala della trasformazione psichica: di volta in volta l'anima si trova sempre più immersa nel mondo mistico al quale aspira, sino a che, infine, l'estasi piena è raggiunta, la luce di una trascendente ma pur *sensibile* verità è conquistata, la trasfusione della personalità è compiuta: Isolda è Tristano e Tristano è Isolda.

— *Mio Tristano!*

— *Mia Isolda!*

[insieme] *Mio e tuo*

*eternamente eternamente uno!*

. . . . .

. . . . .

TRISTANO: — *Tu Tristano*

*Io Isolda*

*non più Tristano.*

ISOLDA: — *Tu Isolda*

*Io Tristano*

*non più Isolda.*

(1) Così il Lichtenberger: il quale soggiungendo che si manifesta allora nel poeta « l'impotenza a rendere con idee chiare e logiche il proprio sentimento » e ch'egli riduce la parola a semplice suono, il verso ad essere solo *supporto* della musica, mostra di non aver menomamente inteso la meravi-

O potenza evocatrice della parola, che il genio del poeta ha riereato a nuova vita! Identica in sostanza, questa possibilità dello spirito a superare il limite fisico della personalità per trasfondersi, unificarsi e rivivere nello spirito amato — identica, questa perfetta comunione d'amore, all'esperienza di passione, al raggiungimento dell'estasi religiosa in virtù della quale altri, già in lontanissimi tempi, sentiva l'anima propria staccarsi dalla prigione terrena per rinascere trasfigurata nel Dio e viverne la mistica vita — ce ne ritorna identica l'espressione, la semplice, nuda e pur totale espressione. Così leggiamo in una antica preghiera magica a Ermete:

« *Io sono tu e tu sei io, il mio nome è il tuo e il tuo nome è il mio, poi che io sono l'immagine tua* » (1).

Oltre venti secoli or sono! E, più tardi, in una formula d'eucaristia: « *ricevi da me la grazia come la sposa accoglie lo sposo: affinché tu sia io ed io*

---

gliosa riposta verità e necessità, sia pure extralogica, di quella espressione. HENRY LICHTENBERGER, *Richard Wagner poète et penseur*. Paris, Alcan 1889, pp. 330-31.

(1) Papiro di Londra 121; cfr. MACCHIORO, *op. cit.*, p. 151 § segg. « Dal punto di vista psicologico — soggiunge il Macchioro — questa identificazione col dio non è altro se non una sostituzione di personalità, cioè uno di quei casi in cui per autosuggestione oppure per influenza ipnotica o magnetica l'uomo assume una personalità diversa della propria » ecc.

« *sia te* ». E ancora, questa frase che sembra precorrere l'allucinazione luminosa di Tristano prossimo a morte: « *vedi te stesso come sollevato e trasportato verso la luce* »... (1).

Purà intuizione o consapevole ricreazione, per parte di Wagner? Non oso dirlo. Un giudizio, su dati pel momento incompleti, potrebbe sembrare avventato: forse, chissà? a più d'uno apparirà temerario il raffronto stesso da me tentato. Certo nella filologia e nel pensiero del suo tempo Wagner potè trovare molte fonti di informazione: dalla versione del Simrock, in tedesco moderno, dei *Zauberlieder* di Merseburg agli studi sulla mistica greca del Lobeck (*Aglaophamus*), di C. O. Müller, dello Schelling.

Comunque sia avvenuto, l'amore di Tristano e Isolda è rifiorito quale mistero, nelle mani di Wagner, per un prodigio di genio, ed il suo dramma — ripeto con Guido Manacorda — « è il più meraviglioso degl'inni orfici che mai sia stato scritto ». Dramma senza azione perchè dramma affatto interiore, vissuto tutto nel regno della fantasia e dello spirito, attuato per la recondita potenza che l'anima umana ha di percorrere, illuminandoli della luce via via conquistata, gli spazi inaccessibili alla vita del Giorno. Non diverso sostanzialmente, se le migliori testimonianze non ingannano, dovette essere il

---

(1) MACCHIORO, *op. cit.*

dramma rituale di Agre o di Eleusi. E se noi riferiamo l'estasi mistica dei perfettissimi amanti — sospinta fino alla spersonalizzazione reciproca e risolvendosi da ultimo nella totale dispersione del loro essere in un *Nulla* confuso nel *Tutto* — se noi riferiamo codesta estasi vissuta e sentita agli esempi che una pratica religiosa antichissima ci ha tramandato e nella quale ugualmente per via d'amore, cioè per suggestione d'amore, era dato conseguire alla personalità umana *natura divina*, vale a dire passaggio, transustanziazione, rinnovamento di vita in una spirito superiore, ecco che ci si spiega e si illumina non pure il senso ma la lettera, per altri così oscura, del poema drammatico wagneriano.

\*  
\* \*

Vorrei ora poter riferire il modo con cui il Manacorda interpreta il concetto wagneriano del « dramma di musica e parola » (*Wort-ton-drama*). Ma il mio discorso è già lungo, e d'altra parte l'esposizione di lui è così semplice e chiara, spoglia come è di tutte le incrostazioni e confusioni dottrinarie con le quali la mano stessa di Wagner — e quante altre, poi! — ha oscurato il pensiero, che ridurla ad altre parole sarebbe vana fatica. Questo solo desidero notare: che il Manacorda, come ha ricon-

dotto il concetto, secondo la sua interpretazione, dall'intrico e dalla sovrabbondanza verbale all'intimo spirito secondo cui dovette sentirlo l'artista, così non vuole imporlo come dottrina, ma l'offre come una fede. Non altrimenti si può tutelare la inerme inviolabilità dell'arte.

Un presupposto estetico, una teoria più o meno aderente ad un fatto artistico, vale in quanto è sentita, amata, partecipata intuitivamente, non razionalmente. Chi voglia scomporla e frugarvi dentro per verificare, non ne raccoglie che polvere. Alla fede wagneriana, fondamento primo, confessione esempio e aspirazione è il teatro greco nel suo momento più puro e più alto: quando nella leggenda e nel mito esaltava i valori massimi di umanità — spirito e senso, amore e dolore, — quando abbracciando ad un tempo realtà e fantasia ne componeva una superiore immagine di vita alla quale concorrevano musica e parola, gesto e visione insieme. Questa, come punto di partenza, è la fede: testimonianza di pensiero antico. E testimonianza dell'arte rinnovata è, nel caso presente, il *Tristano*. Ce n'è abbastanza per accettare e ammirare.

---



“ ARIANE ET BARBE-BLEUE „  
DI M. MAETERLINCK E P. DUKAS.



“ ARIANE ET BARBE-BLEUE „  
DI M. MAETERLINCK E P. DUKAS. (\*)

L'antico personaggio che tutti, grandi e piccini, conoscono sotto la denominazione popolare di Barba-bleu, ha una storia quanto mai lunga e complessa. Meglio anzi che una storia, ne ha molte: secondo che la tradizione che narrava di lui fu raccolta dall'uno o dall'altro scrittore, e tramandata ai creduli posterì nella interpretazione e con l'integrazione che meglio piacque a ciascuno. Per cominciare *ab ovo*, cioè dalla più lontana origine attribuita alla leggenda, vi ha chi riconosce nel terribile castellano una personificazione del Sole: si narra infatti che una scuola di mitologia comparata si studiasse, verso la metà del secolo scorso, di ricostruire un tal mito solare, nel quale le sette mogli di Barba-bleu eran somigliate alle sette aurore e i due cognati di lui ai crepuscoli del mattino e della sera: simili ai Dioscuri che liberarono Elena rapita da Teseo. Ed altri mise innanzi l'ipotesi che il primo

---

(\*) Nel *Giornale del Mattino*, Bologna, 17 e 18 aprile 1911.  
Ristampato con alcune modificazioni.

seme della fiaba si avesse a ricercare nel mito indiano. Il dio Indra infatti ebbe sette mogli, e l'ultima riuscì, contro la volontà del signore, a penetrar nella camera ov' era rinchiusa la Folgore, della quale senza saperlo favorì la fuga. Privato della sua arma possente, Indra salì in tremenda collera e già si apprestava a castigar duramente la moglie curiosa allorchè questa venne salvata da due suoi fratelli.

Ma Carlo Perrault, che appartenne alla Accademia degli Immortali, volendo comporre verso il 1660 una vera e propria biografia del sinistro personaggio, accolse la voce che indicava come eroe di tante tristi avventure quel cavaliere Gilles de Rais il quale combattè validamente a fianco di Giovanna d' Arco e fu elevato da Carlo VII al grado di Maresciallo di Francia. Codesto prode soldato si diletta, ritirato nel suo castello di Machecoul, a coltivare l'alchimia e a comporre dei sacri misteri: non ostante fosse signore di molte ricchezze — o forse appunto per questo — finì strangolato per mano di giustizia a Nantes nel 1440. Il Perrault invero fece di lui il ritratto più fosco, dicendolo uomo dissoluto e crudele, capace di ogni scelleratezza e dedito ai più nefandi piaceri; aggiungendo che in tutte le terre prossime al suo castello aveva sparso il terrore, per la sua malvagia empietà.

Così s'era prolungata fino ai giorni nostri la

fama crudele di Barba-bleu, quando un maestro sommo volle sottoporla a nuova indagine e ben vagliarla e ricostruirla da capo sulla scorta di documenti « autentici ». Ed ecco il truce marito riabilitato dall' argutissima penna di Anatole France (*Les sept femmes de la Barbe-bleue*, Paris, Calmann-Lévy) e trasformato in uno sposo affettuoso e timido, la cui esuberante vitalità amorosa si trovò a essere senza tregua incompresa o schernita o svillaneggiata nel modo peggiore, il cui animo semplice e mansueto, male rispecchiato da un viso irto di ferocissima barba, fu bersaglio di ogni insulto e d'ogni sventura coniugale, finchè la sua bontà stessa non giunse ad essergli cagione di una fine pietosa.

Chi fosse attratto da questa istoria, legga le amare vicende domestiche del ricchissimo e bel gentiluomo Bernardo di Montragoux, vissuto circa il 1650 nel castello gotico di Guillettes, fra Compiègne e Pierrefonds.

\*  
\* :

Maurizio Maeterlinck, se pur non è fra i rappresentanti delle modernissime letterature straniere un de' più popolari nel paese nostro <sup>(1)</sup>, non è tuttavia certo nno sconosciuto in Italia, anzi gode, specialmente fra i nostri giovani colti, non poca e non ingiusta simpatia. Poeta di forma squisita, di con-

(1) Rammento che il presente scritto è del 1911.

cetti sottili e tenui ma non superficiali, di sensibilità ardente ma fina, egli attua con rara proprietà alcune delle tendenze più singolari dell' arte contemporanea: l' analisi estrema delle sensazioni e dei loro riflessi nel campo psichico, l' amorosa attenzione ai valori estetici e l' espressione delicatamente raffinata di essi e — ancora — la visione dell' animo umano sotto il velo di forme simboliche, la cui diafana impersonalità si presta meglio d' ogni figura dalla sicura linea e dal forte rilievo al lavoro dell' artista che vuol rappresentare ogni mistero senza scoprirlo, che vuol tentare ogni tenue recondita piega senza strapparne un lembo, che cerca di penetrare ogni oscuro recesso e d' interpretarne il segreto senza turbare con troppo vive luci la sacra intimità dell' anima.

Questo senso delicato e morbido dell' arte, che pervade e informa oltre che l' opera propriamente poetica, anche tutta, si può dire, la produzione drammatica del Maeterlinck (da *Alladine et Palomide*, da *L' Intérieur*, da *Les Aveugles*, fino a *Pelléas et Mélisande* ed all' *Oiseau bleu*), si manifesta non meno che altrove, nell' ingenua favola di *Arianna e Barba-bleu*, che il Dukas ha musicata.

Degli elementi legendari e tradizionali che ho riferito più sopra, il Maeterlinck ha accolto quel tanto che era strettamente necessario alla costruzione di alcune scene, non preoccupandosi affatto,

com'è suo costume, uè del tempo nè del luogo nè di tutto ciò che potrebbe in qualche guisa dar forma precisa e concreta ai suoi personaggi. Ha fatto in somma opera perfettamente opposta a quella del France; cioè opera di poeta e non di narratore con atteggiamenti di storico. Di suo ha aggiunto alla favola una tendenza moralizzatrice, volgendo gli atti e le parole delle umili donne di Barba-bleu ad esprimere un lato e uno stato particolare dell'animo femminile, la devozione cioè e l'amore immutabile della donna per l'uomo che l'ha soggetta e resa schiava della propria volontà; e contrapponendo a questo annullamento supremo d'ogni energia individuale la fierezza cosciente di Arianna, ribelle al divieto infondato, alla minaccia oscura, avida di luce di conoscenza e di libertà.

Ed ecco la vicenda scenica. In una sala magnifica del castello di Barba-bleu (l'*ambiente* appare quello del secolo decimoquinto) Arianna, la nuova sposa, accompagnata dalla nutrice, ha ricevuto le chiavi d'argento che apriranno le piccole porte dietro cui si celano i doni nuziali. Tutti i tesori le sono concessi: solo una porta, l'ultima, chiusa da una chiave d'oro, le è vietata. Arianna è giunta appena, è venuta di lontano in un cocchio superbo: fuori del castello si ode ancora il tumulto dei contadini che, paurosi della sorte della bellissima fanciulla, per la scomparsa delle mogli che

l'hanno preceduta, gridano minaccie al feroce signore.

La nutrice, piena di sgomento, apre le porte che il castellano ha indicato, dalle quali si rovesciano ai piedi della sposa ricchezze meravigliose. Sono cadute fulgide ridenti scintillanti di rubini, di diamanti, di smeraldi, di perle: ma Arianna non se ne appaga. Ella, persuasa che le altre donne non siano morte, vuol conoscere il segreto che incombe sul loro fato.

Ed apre, col cuore fermo, l'ultima porta. Dietro di essa non appare, dapprima, che un andito oscuro e freddo. Ma un canto lento e lamentoso saliente dalle profonde tenebre viene a colpire l'orecchio intento della giovane audace:

Or le figlie d'Orlamonda  
(la gran maga è morta)  
cinque figlie d'Orlamonda  
cercano la porta...

Ora ella sa: e vorrebbe richiudere il nero ingresso del sotterraneo. Ma i battenti resistono, immobili, per incanto:

Così Barba-bleu sorprende la disobbedienza di Arianna e la rimprovera, dapprima dolcemente, disposto a perdonare se ella dimenticherà. Ma Arianna si erge fieramente: vuol tutto conoscere, e sarà lei che potrà perdonare quando avrà saputo. Barba-



bleu, irritato, l'assale, la trascina: la nutrice, folle di terrore, apre il varco ai contadini che voglion difendere la dama. Dinanzi alla folla precipitante e minacciante, Barba-bleu snuda la spada, ma Arianna si avvanza, calma e dolce: « Che fate qui?... Egli non m'ha fatto alcun male! »

Usciti gli uomini, ella resta col suo signore. Ma Barba-bleu parte — forse ad assoldare armati contro i contadini ribelli — ed Arianna (ciò avviene all'aprirsi del secondo atto) scende con la nutrice nel sotterraneo in cerca delle infelici sorelle. Le trova, alla poca luce di una fiaccola, ammucciate in un canto della tenebrosa prigione, smunte, lacere, intristite nelle sofferenze acerbe, tremanti di paura all'avvicinarsi di una creatura estranea... Ella le abbraccia e le incuora, dice loro le più dolci parole, anela alla loro liberazione. Le infelici spose non credono: dietro l'enorme spessore dei muri s'ode il rombo del mare... Ma Arianna tenta una delle antiche finestre: le sbarre corrose cedono, i telai si scardinano, i vetri, percossi con una pietra, si frangono. Ecco la vivida luce, ecco la libertà, ecco la primavera con la sua veste gioiosa di fiori! Le donne trasportate da una folle ebrezza escono nel giardino, danzando.

Nel terzo atto vediamo Selisetta, Berengaria, Melisanda, Igrana e Alladina che raccolte nella gran sala si adornano delle stoffe rare e dei gioielli. Non

hanno potuto uscire dal castello, poichè l'acqua riempie il fossato e sono levati i ponti, ma confidano nella prossima libertà. Or giunge affannata la nutrice, annunciando il ritorno di Barba-bleu, circondato dalle sue guardie. I contadini, appostati, lo hanno assalito; fuori la lotta ferve selvaggia. Le guardie, sopraffatte, fuggono; Barba-bleu, ferito e legato da solide corde è portato nella sala. Ed ecco le donne vinte d'amore e di pietà intorno al despota ora innocuo: in ginocchio gli lavano le ferite e lo baciano; Arianna stessa taglia con un pugnale i legami. Ma come egli fa per trarla a sè, ella gli dice addio. Fuori la terra è ridente, il sole caldo e vivo: a una a una ella invita le compagne a seguirla. Ma nessuna risponde. E Arianna piangente, con la nutrice fedele, se ne va senza volgersi, per non tornare mai più. Dietro di lei, la porta del castello si chiude un'ultima volta su le creature devotamente e ciecamente amanti.

\*  
\*\*

Paolo Dukas, nato a Parigi nel 1865, allievo al Conservatorio di Théodore Dubois e di Ernest Guiraud, vincitore nel 1888 del secondo premio di Roma, era già noto come compositore dalla tecnica poderosa e complessa, dalle tendenze largamente moderne (aveva dato, fra l'altro, una sinfonia in tre

parti, il poemetto sinfonico l' *Apprenti sorcier* e l' amplissima sonata in *mi bem. min.* per pianoforte), quando si accinse a musicare *Arianna e Barba-bleu*: vi lavorò cinque anni e la condusse a termine nel 1906. L' opera, scritta per il teatro dell' *Opéra comique* e quivi rappresentata, piacque e vi fu ripresa più volte; in seguito fu data a Vienna e successivamente a New-York.

Poi che nella favola di Barba-bleu, così come è sceneggiata dal Maeterlinck, non vi è dramma in azione, anche la musica onde il Dukas l' ha vestita non ha, per la maggior parte, carattere di drammaticità immediata e diretta. E, ad eccezione di qualche momento particolare (ad es. la scena della caduta dei gioielli nell'atto primo e, nel secondo, l'irrompere improvviso della calda luce solare entro la fredda tenebra della prigione) la musica stessa non ha neppure tendenza allo scopo, per così dire, obiettivo, della descrizione sinfonica. È piuttosto l'interpretazione costantemente fedele, e quindi mobilissima nelle sue forme, di ogni parola, di ogni gesto, di ogni pur lieve moto dell' animo. Tutta la mutevole sensibilità psichica, che sotto la trasparenza un poco velata del testo maeterlinckiano vibra incessantemente, si riflette nella musica del Dukas con tale una squisita prontezza, da suscitare l'immagine del giòco agile e vario con cui i raggi luminosi si rifrangono attraverso un prisma.

Ora, questa rapidità di reazione musicale ad ogni minimo stimolo, se pur denota nel musicista delle facoltà singolari di sensibilità e d'ingegno, non è però tanto propria del temperamento personale di lui, quanto della scuola alla quale il Dukas appartiene e della quale ha evidentemente accettato i canoni e i precetti estetici così nella loro rispondenza psicologica come nella tendenza formale: della scuola — occorre appena aggiungere — che ha per rappresentante precipuo Claudio Debussy.

Ciascuno di noi artisti, o comunque appassionati degli aspetti e dei problemi dell'arte, ha certo avuto più d'una volta occasione di notare con quanta frequenza e con quale facilità in Francia — e non solo per ciò che è musica, ma per ciò ch'è pittura e scultura e poesia — sorgano le così dette « scuole ». Intorno ad ogni artista che manifesti un'idea o un indirizzo tecnico avente sapore di novità — o il pregio più modesto dell'imprevisto e dell'opportuno — si costituisce immediatamente una schiera di seguaci che ne imita e, come si dice, ne evolve la maniera. Così è avvenuto per i parnasiani, così per i simbolisti, così per gl'impressionisti e via dicendo. Ma così anche le nuove forme si cristallizzano presto in formule, e l'idea che avrebbe dovuto ampliare l'orizzonte dell'arte in realtà lo restringe, divenendo in breve ora il centro di un piccolo cerchio che le ruota intorno.

Nel caso presente, il maestro che per primo ha detto la nuova parola, ritraendone in arte conseguenze di indiscutibile bellezza e di non dubbia efficacia, è Claudio Debussy: troppo noti sono ormai la sua indole e i suoi principi per richiamarli qui ancora alla memoria del lettore. Paolo Dukas lo segue assai da vicino e ne risente direttamente l'influsso: soltanto, una tecnica esperta e robusta e un che di classico rimasto in fondo al suo spirito e non completamente assorbito dalla tendenza debussyana gli conferiscono una certa personalità, e danno alla sua musica una fisionomia più quadrata e più vigorosa che non sia quella dell'autore di *Pelléas et Mélisande*. Musicista originale adunque il Dukas non lo direi, in quanto difetta di quei tratti profondamente e arditamente caratteristici in cui si riconosce l'impulso iniziale di una natura nuova o ribelle; personale sì, in quanto al gusto, vale a dire in quanto è formazione sapientemente eclettica del proprio stile; poichè il temperamento e l'educazione lo inducono a una scelta abile e rigorosa de' suoi modelli, e gli consentono di trarne una materia d'arte ben vagliata e ben fusa, e di aspetto certo non comune.

In *Arianna e Barba-bleu* le molte qualità e le deficienze — poche, in confronto — della risorta educazione musicale francese si manifestano a pieno. Fra i pregi, primo fra tutti, e per me il più impor-

tante, un alto e nobile senso della poesia. Tutto ciò che nel dramma è elemento poetico — sia sentimentale o fantastico o psicologico — viene accuratamente assunto dalla musica a materia del proprio divenire sinfonico, con intendimenti di chiara e sobria rappresentazione. Quanto alla parola, il suono non se ne impossessa, non la travolge: la sfiora, l'accarezza, la traduce ritmicamente, con esattezza scrupolosa, pago di aumentarne d'intensità il significato. Così, dal punto di vista formale, la parte del canto è poco più di un recitativo: melodioso in genere, ma senza periodi ricorrenti, senza tematicità. Solo in alcuni punti, ove l'espressione letteraria si esalta in intensità lirica — come nel saluto festoso che Arianna rivolge al fulgido scrosciare dei diamanti nuziali — anche la linea vocale s'innalza per conto proprio, e prende allora un andamento ampio e largo, quasi di *arioso*, in cui il canto sembra per qualche istante tornare, come ne' vecchi tempi, a compiacersi di sè medesimo.

Ma questi son momenti fuggevoli. Non è certo in *Arianna e Barba-bleu* che la particolare estetica del canto vocale è fine a sè stessa. Di regola, come ho osservato, essa si attiene ad un còmposito più modesto e di natura prosòdica, intensificando la risonanza delle parole in un'accurata e ben concepita declamazione.

L'ufficio più profondamente musicale è affidato

all'orchestra: e in questa il Dukas trova largo campo per manifestare così la propria maestria tecnica come, nelle derivazioni e nelle tendenze, il propriomisurato e soppesato eclettismo. Il patrimonio tematico di cui egli dispone non è ricco di « spunti » originali, ma possiede qualità notevoli di gusto e di espressione appropriata. Nella fisionomia melodica i temi di *Arianna* portano l'impronta dello stile francese nelle sue fasi più caratteristiche e più salienti: alcuni con la grazia nobile del Rameau, altri col segno profondo e penetrante di César Franck, altri infine con una sensualità morbida e velata, con una dolcezza trasognata e nostalgica dalle quali il nostro pensiero è ricondotto, non senza una specie di affettuoso piacere, agli accorati accenti di *Pelléas*. Ma indipendentemente da questi riflessi, che affiorano discreti alla memoria come amabili echi di vite anteriori, vi è pure nell'opera del Dukas qualche cosa che ne contraddistingue il peculiare attuarci, che le dà una ragione di vita e la costituisce in sorgente di gioia, un elemento infine, del quale si avverte che, nel trattarlo, il musicista opera per conto proprio, recando spiriti nuovi e animatori in un campo ch'egli domina e che sa render fecondo. Questo elemento è rappresentato dallo svolgersi ricco, fiorente, colorito, plastico, del discorso orchestrale.

Formato il disegno melodico dei temi, la fantasia

di Paolo Dukas dispone di mille risorse per tutto ciò che è sfumatura, colore, variazione, alterazione di essi. Scioltezza di contrappunto e arte dell'orchestrazione la servono mirabilmente, obbedienti entrambe con una prontezza, una flessibilità, una precisione altrettanto ammirevoli quanto gustose. L'impasto sonoro non perde mai trasparenza pur nella sua frequente densità; ciò che deve manifestarsi nei singoli piani — in rilievo, in profondità, in lontananza — ciò che deve illuminarsi di colori chiari ed aperti o adombrarsi negli sfondi più neutri e freddi, vien sempre collocato nella luce più conveniente da una mano vigile ed esperta.

Ma in codesto incedere franco sereno e fluido della eloquenza strumentale, il ricorso pur frequente dei temi non sembra rispondere agli intendimenti, che qui non occorre rievocare, del *Leitmotiv* wagneriano. La presenza dei temi stessi, più che essere suggestiva di memorie, di presagi, di associazioni sentimentali o psichiche, più che rappresentare, come altre volte in Wagner, una sintesi subitanea complessa e potente, appare suggerita al musicista francese da opportunità che rientrano in un ordine intellettualmente più modesto: in quello cioè della semplice convenienza rispetto al discorso musicale. E neppur si può dire che questo discorso si svolga tra i fasti ideologici del processo sinfonico propriamente detto, con tutto l'annesso corredo degli svi-



luppi architeturali, coordinati simmetrici e progressivi. No. Se si ha a definire l'esigenza fondamentale, la « categoria » per così dire, a cui risponde più propriamente, nella sua struttura, il discorso musicale del Dukas, e a cui obbediscono di conseguenza i ricorsi tematici, bisogna uscire dall'ordine intellettuale o riflesso per volgersi a una forma estetica più spontanea e immediata: al senso agogico, cioè al senso della vitalità del ritmo.

In questo desiderio e nella conseguente creazione della misura netta, decisa, ben proporzionata e costante, nel seguirne con vasto e calmo respiro gli impulsi elementari fino a dedurre periodi ampi e rotondi che si compongono in un cielo armonioso, sta a nostro avviso uno dei caratteri precipui, se non forse il solo veramente saliente organico e felice della natura artistica di Paolo Dukas. Tutto il resto è, più o meno, acquisito e riflesso; risente del momento storico in cui si è formata la mente del musicista, palesa gli elementi e gli ingredienti della sua educazione tecnica, denuncia le preferenze di un gusto non potentemente originale. Quand'egli viene a contatto, invece, con un nucleo ritmicamente fecondabile, allora subito si avverte l'atteggiarsi e il distendersi spontaneo della sua personalità creatrice e si sente che la materia gli diviene sotto mano duttile, plastica, estensibile, lieta di accogliere e vivificare il palpito sereno che il compositore le co-

munica senza sforzo apparente. La già ricordata scena nella quale Arianna scopre i gioielli a lei donati dal magnifico sposo, rappresenta una delle realizzazioni più compiute e vivide di codesta gioia del ritmo. Ma non è, nell'opera, la sola. Poichè dai suoni pieni di brividi glaciali con cui le viole *sul ponticello* esprimono la tenebra paurosa del sotterraneo che rinchiude le spose di Barba-bleu, fino al violento sprazzo metallico che vi porta, irrompendo subitaneo e inaspettato, il sole; dal canto desolato e squallido delle « figlie d'Orlamonda » al rombo fremente e impetuoso della folla ammutinata contro il crudele signore, tutto quanto risulta, come musica, di più efficace e intensa e singolare espressione fiorisce da un fraseggiare periodico, da un ordine prevalentemente metrico, nei cui andamenti e movimenti, spesso felicemente trovati e sempre condotti con immediata spontaneità, si attua ciò che nel musicista parigino v'ha di più attivo e comunicativo.

\*  
\* \*

Rappresentata per la prima volta in Italia al Teatro alla Scala, la sera del 16 novembre 1911, in una edizione amorosamente curata e magistralmente

condotta da Tullio Serafin, *Arianna e Barba-bleu* ha trovato allora nel pubblico i migliori consensi. Poi, dopo qualche rara *ripresa*, l'opera è rimasta in disparte, circondata da una stima silenziosa e tranquilla: è divenuta un quieto ricordo, a cui ci si volge con dolcezza ma senza reale intensità di desiderio.

Perchè? Essa è pur opera di due finissimi artisti, è pur lavoro nel quale la cura affettuosa e sottile e il gusto di una casta bellezza si dimostrano ad ogni pagina. Non rivela, in quanto è forma, nè gravi stanchezze, nè aridità, nè monotonia: è anzi varia, colorita, brillante. La sua tendenza moralizzatrice, che si riassume nel contrasto fra la vita attiva ed audace e la vita passivamente indolente, non ha nulla di pedantesco o di puritano: è anzi in sè stessa giovanile, luminosa, lirica.

E allora?

Allora, se v'è una ragione all'abbandono in cui *Arianna e Barba-bleu* è venuta malinconicamente a cadere, codesta ragione è da ricercare, io penso, nel fondamentale carattere creativo dei suoi autori. *Arianna* è l'opera di due artisti che hanno del teatro una concezione, ciascuno nel proprio ambito, riflessa e, diciamo, letteraria. Per Maeterlinck il teatro è poesia e moralità; per il Dukas è poesia e moralità *più* piacere estetico musicale.

Or via, il teatro è un'altra cosa. Che cosa sia è, lo sappiamo, difficile definire, nè d'altronde, essendo arte, è cosa che *si faccia* in base a una definizione. È tutto ciò che dalla scena comunica, oltre a illusione di vita, il calore la commozione la spontaneità della vita. Teatro d'eccezione? Accettiamolo pure: a condizione però che anch'esso contenga ed esprima un suo palpito, quel palpito, ad esempio, che la virtù creatrice di Claudio Debussy ben seppe infondere, col privilegio dell'artista di razza, a *Pelléas et Mélisande*.

In *Ariane et Barbe-bleue* invece, poeta e musicista si sogguardano, si commisurano, si equilibrano: l'uno bada a non travolgere l'altro ed entrambi sono — o sembrano — come staccati dal cuore dell'opera propria. Tra la realizzazione e l'effetto della loro attività artistica vi è un margine fatale: quello che dovrebbe essere colmo di umana simpatia ed è invece pieno, soltanto, di estetica serenità. Nè d'altra parte l'opera del Dukas, in quanto è stile musicale cioè sostanza composizione e forma, può dirsi opera d'eccezione. Essa non avrebbe nessun valido motivo per contrapporsi fondamentalmente e perentoriamente, sotto l'aspetto dell'evoluzione artistico-tecnica, ad un'*Aida*, a un *Tristano*, dico di più: ad una *Carmen*. Perchè dunque non ne divide la meravigliosa fortuna?

Ciascuno di noi ha misurato al ritmo del proprio cuore la potenza magica che si esprime dal cuore di un Verdi e di un Wagner, o il fascino appassionato, caldo, giovanilmente luminoso di un Bizet. L'esperienza teatrale esige inderogabilmente che alla maestria, alla probità, alla *distinzione* dell'artista si accompagni come scintilla animatrice, come fecondante linfa, come lievito instancabilmente fervido, la virtù dell'istinto specifico: di quell'istinto che, solo, trasforma la finzione in intuizione di vita e quindi *crea*, nel senso più pieno della parola, una forma di vita. Nè la moralità nè il simbolo nè la pura ricerca estetica rispondono, per i più, a codesta esigenza.

E in ciò sta la risposta.

---



ERNEST BLOCH.





## ERNEST BLOCH. (\*)

Alcune letture recenti — due libri e qualche articolo critico — mi han fatto sorgere il desiderio di ripensare e riavvicinare e gustar di nuovo ne' suoi sapori intensi ed a volte amari la musica di Ernest Bloch. Non intendo determinar troppo col dire che ciò sia avvenuto per un preciso rapporto di causa ed effetto: ma certo un nesso c'è stato, uno stimolo anzi; come una favilla gettata accesa in un angolo della mente, dove ha trovato materia propizia per non ispengersi e non raffreddarsi.

Dei volumi, il primo è un'antologia della Bibbia, tutta corrusca e fiammeggiante, condensata com'è, di stupenda potenza poetica: l'altro è un fascio di novelle in cui Israele Zangwill illumina intensamente figure e aspetti della vita ebraica moderna. Il resto si riferisce, come critica e recensione, ad opere pure di Zangwill e di Schalom Asch. Dalle sorgenti dunque del gran fiume altèro della sua solitudine e gonfio della sua compattezza a questi, scrutati dall'occhio moderno, rivoli magri e scabri in cui la

---

(\*) Nel *Pianoforte*, Torino, N. 6-7, 1923.

sorte del popolo ebreo si è franta serpeggiando per tutti gli strati della civiltà occidentale, dall' *alfa* antica e maestosa, sonante e lussureggiante, a quella che sino ad oggi è l' *omega* letteraria e rappresentativa dell'anima ebraica, ho sentito come raccolti e ricongiunti nella mia mano i due capi estremi di codesta tenace esistenza plurimillenaria. Ma subito ho avvertito che al capo *di qua*, al capo recente anzi contemporaneo, qualche cosa mancava. Mancava, sì, il filo del canto.

Nei libri sacri l'anima e la storia d'Israele scoprono fino all'ebrezza della nudità le loro facce alterne, numerose e diverse. Rivelano potenza e miseria, trionfo e disperazione, vèrtici di saggezza e abissi di smarrimento; spiegano rosse ali di vittoria e scavano meandri oscuri di vendetta, inneggiano e maledicono — ma sempre in continuità inesausta di canto. Canta l'anima dolorante o gioiosa, cantano i sensi accesi, invasati di luce di spazio della stessa loro insaziata corporeità; canta riflessa nell'anima la storia, tutta presente e fremente in una sintesi prodigiosa, senz'altri limiti che l'eternità, piena del passato e protesa verso l'avvenire in un impeto profetico la cui liricità erta come una fiamma non ha eguali nel mondo. Ecco: e le cose d'oggi, invece, sembrano accadute e narrate nel silenzio. Non risuona più una voce dai mille echi: scarne sillabe incidono, secche e dure nella loro precisione per-

fetta. Non si intona alto un dramma : se ne stagliano nette e serrate e stringenti persone e circostanze. Il molto dolore e la scarsa gioia restano muti e chiusi entro volti impenetrabili l' uno all' altro.

Ma l' anima della razza non respira a pieno entro cotesti limiti di freddo silenzio. Questa gente rotta smembrata dispersa, assorbita ormai dall' amore giusto, e totale alle nuove terre, dall' aderenza consapevole alle nuove civiltà, questa gente che non ha serbato dell' eredità lontanissima, come cosa viva, come unico filo di continuità e di collegamento interiore, se non la sua liricità profonda e il senso del canto originario, non la si può rappresentare ne' suoi tratti più intimi se non la si illumini del solo raggio ancora capace di penetrarla. C' è nel fondo dell' anima ebraica un mistero che non si rivela se non musicalmente. Ogni popolo, del resto, non è mai così pienamente sè stesso come nella sua arte: e il popolo d' Israele, da poesia e musica in fuori, altra arte non ebbe. Oggi, meravigliosamente viva ancora l' antica poesia, la lettera, la *forma* di quella sua musica è morta. Ma n' è rimasto attivo lo spirito, ricco ancora delle linfe etniche che lo alimentarono e l' accesero di fervore in secoli remoti. Ne è prova Ernest Bloch. È a lui appunto, come a un' integrazione indispensabile e desiderata, che la parola potente ma sorda di Zangwill mi ha ricondotto.

\*  
\*\*

E ripenso i primi lavori di Bloch che conobbi: *Macbeth*, i *Poemi ebraici*, i tre *Salmi*. Fuori ancora dell'orbita strettamente etnica il *Macbeth*: tutto chiuso e ferrato, anzi, nella morsa tragica piena di nordiche brume in cui lo costrinse il genio di Shakespeare; ma così frugato e scavato da quella musica lampeggiante e sinistra! Per la prima volta in quell'opera certo non perfetta, in quella materia certo non finita di purificare, mi si rivelò l'audacia e la potenza interiore dell'artista. Vidi uno il cui *io* riposto era lontano e profondo, la cui fantasia poggiava sopra una realtà richiamata con insistenza singolare su da un silenzio lungo ed oscuro; e che pur non equivocava sul proprio sentimento, e dava carne e sangue a que' suoi fantasmi, e sapeva render presente quel suo mondo con una forza di suggestione così dritta e imperiosa che si imponeva all'animo altrui come si impone il volto macro di una verità sofferta a ritrovare. Sentii — a parte molte mende nell'economia nella varietà nel respiro dell'opera — che l'aver intuito l'ambiente fantastico della tragedia non come un parto irreal della Notte, non come un « grottesco » fittizio ed estrinseco creato dal poeta in un momento bizzarro dell'estro, ma come *il vero* di una psicologia remota e tortuosa, e l'averne suscitato un'atmosfera torbida,

pesa, occultamente maligna, nella quale il delitto s'insinua come protetto da una necessità predeterminata e ineluttabile, era già frutto di una coscienza sveglia e capace di atteggiamenti inconsueti. Poi alcuni tratti musicali, come il tema candido e dolce che accompagna l'arrivo di Duncan, come certi squilli e appelli di trombe immaginati con una freschezza d'accenti e di suoni piena al tempo stesso di rilievo e di lontananza; e come, in contrasto pauroso, quegli accenti così tetri, così freddamente disperati, che sorgono dall'orrore quasi di vuoto, dall'insonne abisso di miseria che è l'anima dei protagonisti dopo il delitto, mi rivelarono chiaramente un ingegno la cui piena manifestazione non avrebbe tardato a prorompere.

E infatti — dopo una parentesi tenue e meno significativa (i due poemi sinfonici collegati *Hiver-Printemps*, più piacevoli che profondi) — ecco aprirsi nell'anima di Ernest Bloch quella vena di canto le cui sorgenti sembrano attingere senza discontinuità i tempi della vita giudaica più piena e unita. Da cotesta vena derivano i tre *Poemi* per sola orchestra e i due *Salmi* per orchestra con voce di soprano; poi, a distanza di due anni da questi, il terzo Salmo — per baritono — la rapsodia *Schelomo* e il *Quartetto*.

\*  
\* \*

*Danza, Rito e Corteggio funebre* — i tre *Poemi* — costituiscono la prima incarnazione di questo spirito etnico; rappresentano, in una parabola ideale che si parta dalla terra per attingere la sua altezza, quel principio della curva che sulla terra, per così dire, si appoggia. Non sono musica « di costume », non *folk-lore* e non descrizione, ma evocazione stilizzata di un popolo in atto di vita: qualche cosa dunque di *pratico*, di pensato realisticamente e quindi di limitato, s'insinua, a voler guardare con accorta severità, tra queste pagine pur belle, e sembra a volte arrestarne il respiro prima che siano immaterializzate in poesia pura e totale. Vi sono, direi, dei residui non disciolti, non assorbiti completamente dalla sostanza poetica; qualche tocco di colore ad esempio, qualche *orientalismo* previsto o prevedibile. Vi è anche qualche momento in cui il discorso si svolge più per estensione che per intensità. Ma che sono queste se non sottigliezze, di fronte al fatto che importa e che è ormai in piena realizzazione: quello di uno spirito che ha trovato un terreno *suo*, sul quale può sicuramente poggiare, dal quale potrà, poi, contemplarsi? Questo terreno, nei *Poemi ebraici*, Bloch sembra saggiarlo e tentarlo come per assicurarsene il possesso, per vagliarne la materia, per sentirne le risonanze. E glie ne sorge

quella sua orchestralità già così essenziale e personale, a segni precisi, a chiaroscuri taglienti, a chiazze corrusche e balenanti; quell'orchestralità articolata e nervosa — dico non avviluppata, non spessa — che mi apparve addirittura mirabile nella *Danza*.

Nei *Salmi* la tecnica è più calma e più sobria. Qui la musica si fa tutta espressione, non ha più nulla di occasionale e di pratico. L'anima ebraica non canta per *orientalismi*; canta la sua sola interiorità.

Ricordando l'uscita dall'Egitto, (salmo 114) o la durezza della servitù in Babilonia (salmo 137) essa non rifà della storia, ma ricomponе soltanto il proprio atteggiamento davanti al Dio che ha voluto l'una e l'altra cosa. Questo rapporto dell'anima col suo Creatore è tutto liricità, tutto contemplazione di sè e del proprio destino: come tale l'ha sentito Bloch e l'ha versato nella sua musica pieno e puro.

Lo spirito che *si vede* e si esprime sale forse ancora più alto in *Schelomo*. Come la figura del gran Re è ricolma di sapienza e attinge le cime più eccelse dell'intuizione, così lo spirito che si identifica in lui — potrebbe dirsi — comprende tutto sè stesso e totalmente si rivela. E forse la hellezza musicale della rapsodia che si intitola dal magnifico Sapiante — e che per me, prescindendo dalla sinfonia *Israel* che non conosco, resta la più intensamente bella

fra le creazioni del Bloch — meriterebbe tanta altezza di lode quanta è implicita in tali parole, se io non avessi avversione ai giudizi d' arte che sentono la freddezza del puro concetto o dell' astrazione.

E meno che mai davvero ci sarebbe da appagarsi di formule simili per un artista come il Bloch, che, interprete immediato e mirabile della sua razza, non ne è tuttavia per nulla il filosofo. Egli oppone anzi, ai dati intellettualmente universali del pensatore, il dato concreto e particolare di una etnicità fervida e commossa: dal che consegue che la sua arte non è concettuale ma lirica, e — dove si innalza a maggior volo — non contingente e illustrativa bensì creativa nel senso più puro; cioè, insomma, sentimento in attuazione soltanto di sè stesso. Se a questa etnicità lirica vien fatto quasi istintivamente di associare un valore etico, ciò dipende da quell' atteggiamento peculiare dell' anima ebraica in virtù del quale ogni poesia, ogni canto, sia pure di fisica ebbrezza, come si risolve in espressione di vita così si rivolge al Dio, unico e volontario datore di gioie e di dolori: e tutto ciò che si riflette nel Dio assume valore universale. Quindi una liricità assolutamente soggettiva, nel senso egocentrico, per lo spirito ebraico non è pensabile: l' arte, o glorifica in nome di tutti lo Spirito supremo, o nel nome di lui rallegra o mortifica, esalta o percuote il suo popolo.

Dunque, non propositi di interpretazione filo-



sofica, nè riflessi culturali, nè, tanto meno, intendimenti apologetici, ma *etnicità e liricità* nella loro essenza più schietta, ispirano e informano la musica di Ernest Bloch in cotesta sua fase più tipica e più intensamente rappresentativa. Che propriamente la informino, nel senso tecnico della parola, è concetto che si può tentar di chiarire.

\*  
\* \*

*Schelomo* è una rapsodia: come tale espressamente designata dall'autore e come tale rivelantesi chiaramente pel modo con cui le idee vi si presentano e si succedono. Non vi è quello che D'Indy chiamerebbe il tema-cellula, il nucleo germinale destinato ad ampliarsi, a procreare da sè frammenti variamente atteggiati. Le immagini musicali vi sorgono già *finite* in sè stesse, già *cantanti*, se così si può dire, insomma con una fisionomia completa e melodicamente conchiusa. Nel loro succedersi libero, non rispondente ad alcuno schema, ma coordinato invece ad un nesso tutto fantastico-lirico, si prospetta perfettamente il quadro tipico della rapsodia. Se non che quelle melodie non sono, come ci si aspetterebbe dall'etimo stesso della parola, dei « dati *a priori* » che il compositore ha collegato: non sono attinte a un patrimonio melodico preesistente, secondo il costume dei rapsodi. Se questo avviene —

in qualche raro caso — è l'eccezione. Bloch medesimo lo avverte: « *Io non mi propongo di ricostruire la musica degli Ebrei e di fondare l'opera mia su melodie più o meno autentiche. Non sono un archeologo* ». Quand'anche lo fosse, osserviamo di sfuggita, dei documenti genuini di musica ebraica antica gli sarebbero forse egualmente rimasti inafferrabili.

Comunque, i suoi canti egli li *inventa* da sè. Ma, nell'invenzione, la sua coscienza etnica è vigile. « *È l'anima ebraica che m'interessa, la complessa ardente agitata anima ch'io sento vibrare attraverso la Bibbia: la freschezza e l'ingenuità dei Patriarchi, la violenza che si esprime dai libri dei Profeti, il selvaggio amore per la giustizia, la disperazione del predicatore di Gerusalemme, il dolore e l'immensità del libro di Giobbe, la sensualità del Cantico dei Cantici. Tutto ciò è in noi, tutto ciò è in me ed è la miglior parte di me. È ciò ch'io cerco di sentire in me e di tradurre nella mia musica: la sacra emozione della razza che è sopita nell'anima nostra* » (1).

Non sarà alcuno che non senta in queste righe il fremito di una verità profonda: di una verità le cui radici si alimentano della sostanza più intima dei sentimenti che vi sono espressi. La commozione

---

(1) Cfr G. M. GATTI. *Ernest Bloch ne La Critica Musicale*, Firenze, aprile 1920.

domina prepotentemente: tanto che le citazioni dei testi sacri — i Patriarchi, i Profeti, Giobbe, Salomone — non hanno nulla, assolutamente nulla di « letterario ». Esse non designano altro che il risalire del sentimento alle sue fonti etniche più pure; quasi l'identificazione con quegli antichi spiriti poetici e profetici, di cui che amandoli e comprendendoli risente in sé aliti di freschezza e di sensualità, amor di giustizia e immensità di dolore, palpiti di violenza e di disperazione: e questa varietà e numerosità, e questa ricchezza molteplice di emozione intende tradurre in arte.

Vi è dunque in tale stato dell'animo qualche cosa di fondamentale, di elementare e, direi, di intatto, da cui esula la coscienza del tempo come contingenza, e conseguentemente il bisogno di determinare la propria personalità in relazione *al momento* nel quale si scrive; così come naturalmente esula qualunque atteggiamento estetico *riflesso* che si riconnetta al principio di una forma schematica preesistente e preordinata all'atto della creazione artistica. Ecco perché la semplice antica rapsodia, l'espressione etnica più pura, la libera connessione dei canti secondo fantasia, per coerenza o per contrasto d'immagini, in obbedienza al prevalere di questo o quel momento lirico, senz'altri vincoli, senza precetti nè da rispettare nè da infrangere, deve essere apparsa quasi per istinto al Bloch

come la realizzazione migliore, anzi la necessaria, di un flusso lirico presentatosi al suo spirito con così limpidi caratteri di genuinità e versatilità. E quando al musicista avviene di ritrovarsi in condizioni analoghe di ispirazione, cioè nel bellissimo *Quartetto* (che presenta analogie anche tematiche con *Schelomo*, nel primo e nell'ultimo tempo) il procedere *rapsòdico*, cioè più per coordinazione che per subordinazione di periodi, più per melodie « finite » che per sviluppi tematici, si ripresenta come per impulso spontaneo, e si attua in quella varietà ed elasticità di lineamenti che a torto potrebb'esser presa per instabilità e capriccio. Di cotesto « rapsodiare » qualche traccia soltanto, e meno pura a mio avviso, resta nella *Suite* per viola.

Ed ecco anche — ritornando al lirismo etnico di cui è fondamentalmente pervaso l'animo del Bloch in questo suo più felice periodo — come, esulando da esso la coscienza limitata del *momento*, ossia proiettandosi la emozione dell'artista in una linea temporale vastissima e senza discontinuità, la sua tecnica non presenta caratteri « voluti » nè di arcaismo nè di modernità, ma semplicemente caratteri « necessari » di libertà. Dai *Salmi* a tutto il *Quartetto* la tecnica del Bloch è ammirevole per precisione e per ricchezza ; e, rispondendo alla profondità del sentimento nel compositore, è squisitamente personale, penetrante e rivelatrice. Ma è, nello stesso

tempo, una tecnica assolutamente *disinteressata*, che cioè non si cura se non della espressione e non vuol essere, per sè stessa, nè dimostrativa nè polemica: non è, insomma, una tecnica nè di bandiera nè di battaglia, nè di scuola nè di rivoluzione. Si sente, nel suo assumere atteggiamenti di perfetta libertà e, ove occorra, di spregiudicata audacia, che tali atteggiamenti non sforzano l'idea, non trascinano la mano del musicista: è questi invece, che in piena padronanza di sè e dei propri mezzi supera senza ostentazione qualunque barriera per creare uno strumento espressivo al sentimento ch'egli ha concretato in immagini. Sentimento volontà e rappresentazione si fondono insomma, in queste opere, nel getto di una forma univoca, che reca profondamente impresso il suggello di un'arte conscia e potente.

\*  
\*\*

Preveggo una domanda che, dal discorso fin qui condotto, deve presentarsi ovvia al lettore: sono dunque da considerarsi meno belle le opere più recenti del Bloch? Poichè finora, esaminata la produzione per così dire centrale del compositore ginevrino, non si è tenuto conto nè della *Suite* per viola nè della *Sonata* per violino e pianoforte.

A cotesta domanda mi si permetta di non rispondere con sensi di certezza. Se una certezza

sentimentale può sorgere dai semplici dati dell'impressione, una certezza critica ha bisogno di altri elementi per integrarsi e per essere dimostrata. A quest'ultimo grado di valutazione, per quanto riguarda gli ultimi lavori, confesso di non essere pervenuto ancora: vorrei soggiungere che i lavori stessi, a mio credere, nell'insieme non vi si prestano.

Non so se il Bloch, nel cielo che s'inizia dai *Poemi ebraici* e che giunge alle manifestazioni certo potenti, se anche a noi oggi ignote, della sinfonia *Israel*, e dell'opera *Iezabel* (tuttora inedita), ritenga esaurito quel compito di rivelatore musicale dell'anima della sua gente, al quale una stupenda facoltà di penetrazione psichica e una mirabile intuizione dei valori espressivi lo avevano destinato. Non so; ma certo con la *Suite* e con la *Sonata* egli ha posto piede in un altro ambiente. Quale? È difficile definirlo. Più *umano*, se si vuole, o semplicemente più neutro; più vasto forse, o soltanto meno tipico e concreto. La gamma sentimentale anche in queste ultime pagine è varia e vibratile, ma in certo modo ne sfugge l'orientamento: lo spirito che dianzi convergeva tutti snoi raggi nel fuoco di una propria lente nitida e ferma e colpiva l'immagine in pieno, sembra ora spostarsi nella ricerca inquieta di mire instabili e dileguanti. La tecnica stessa diventa più laboriosa, più aspra a volte e mordente, diciamo per intenderci più moderna: ha tratti frequenti di com-

battivo orgoglio in cui si polarizza verso quel gruppo di fenomeni che oggi si addensano intorno al principio della sovrapposizione di tonalità. Se non che Bloch non sembra in ciò procedere col passo di chi, rispondendo ad esigenze mature del proprio pensiero, si senta padrone del campo conquistato: e meno che mai gli soccorre la spregiudicata disinvoltura di un Milhaud, ad esempio, il quale gioca coi più arrischiati valori estetici di reazione serbando una serena e sciolta imperturbabilità. Bloch non possiede le fredde eleganze del « virtuoso », nè la facile contentabilità dell' eclettico. Sicchè in lui oggi, senza disconoscimento di momenti alti e bellissimi tanto nella *Suite* quanto nella *Sonata*, io avverto un processo di ricerca di cui non mi è palese il termine, avverto degli stati di tensione psichica che non si liberano in liricità totale ma restano sofferenza e tumulto, sento impulsi di energia tormentati da una stessa loro natura enigmatica che non li risolve in espressione completa ed in luce. Forse m'inganno: o quando egli creava di sulla « sacra emozione » etnica i suoi canti, quando rispecchiava e contemplava in sè gli spiriti degli antichi padri, colmi di poesia e di sapienza, quando lanciava lo sguardo appassionato sulla prodigiosa avventura storica dello sua gente e la esaltava nel proprio cuore filiale, la sua parola musicale era più piena e più ricca di risonanze, il suo gesto più libero, il

suo dominio del tempo e dello spazio, del pensiero e del linguaggio, più franco e più forte.

Comunque, la personalità di Ernest Bloch, tutta intessuta di fibre generosamente vitali, tutta raccolta intorno a uno spirito acceso d'indipendenza e di fierezza, non è di quelle che si smentiscano. Noi la ritroveremo, ne siamo certi, intera e vittoriosa un giorno, sopra una vetta nuova, conquistata a prezzo di prove dure e tenaci. Se qualche atteggiamento della sua arte ci conduce per ora a uno stato quasi di perplessità e di sospensione, sentiamo che ciò deriva da una inappagata curiosità della mèta che lo attrae. Il nostro pensiero non giunge a precedere il suo nella visione dei termini a cui egli mira: accompagnandolo per l'arduo cammino ne risente le soste e le ansie, ne scopre il tormento intimo e l'acuta impazienza. Si intuisce insomma, nella coscienza estetica del Bloch, l'agitarsi di un problema che oggi è in crisi di elaborazione, che domani ci si offrirà risolto e limpido, tradotto in chiara eloquenza, plasmato e vivificato in arte. Sappiamo di poter attendere con fiducia l'opera rivelatrice.

---



INDICE.



## INDICE.

I. -	Visibilità e udibilità . . . . .	Pag.	1
II. -	Estetica « kreisleriana » (Da E. T. A. Hoffmann a Roberto Schumann) . . . . .	»	53
III. -	Un quesito di estetica musicale in Anatole-France . . . . .	»	121
IV. -	Opinioni . . . . .	»	157
V. -	Musica latina e musica tedesca . . . . .	»	183
VI. -	« Tristano e Isolda » come poema dram- matico . . . . .	»	203
VII. -	« Ariane et Barbe-bleue » di M. Mac- terlinck e P. Dukas . . . . .	»	221
VIII. -	Ernest Bloeh . . . . .	»	243

---

MIL 00 18856

BIBLIOTECA DI FILOSOFIA CONTEMPORANEA

DIRETTA DA ODOARDO CAMPA

I. MIGUEL DE UNAMUNO - *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli*. Parte Prima - Traduzione dal manoscritto a cura di G. BECCARI, con prologo inedito dell' autore. . . . . L. 9.—

II. MIGUEL DE UNAMUNO - *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli*. Parte Seconda - Traduzione di G. BECCARI e OD. C. . . . . L. 9.—

(I due volumi L. 16.—)

(Il primo volume non si vende separatamente)

III. AFRICANO SPIR - *Saggi di filosofia critica* - Traduzione di ODOARDO CAMPA dall' originale francese con le correzioni e le aggiunte inedite dell' autore. Introduzione di PIERO MARTINETTI . . . . . L. 9.—

IV. PAUL CLAUDEL - *Arte Poetica: Conoscenza del tempo. Trattato della conoscenza del mondo e di se stesso*. Traduzione autorizzata con introduzione a cura di PIERO JAHIER . . . . . L. 9.—

V. GIUSEPPE FERRARI - *La mente di G. D. Romagnosi*. Nuova ristampa, 3ª edizione, a cura di ODOARDO CAMPA, seguita dal *Cenno su G. Ferrari e le sue dottrine*, di LUIGI FERRI . . . . . L. 9.—

VI. G. CAPONE BRAGA - *Saggio su Rosmini. Il mondo delle idee*. . . . . L. 9.—

VII-VIII. E. FOERSTER-NIETZSCHE - *Nietzsche giovane*. - Traduzione unica autorizzata di ELISA RIGUTINI-BULLE . . . . . L. 16.—

(Volume doppio)